

مرايا نرسیس

الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة

حاتم الصكر

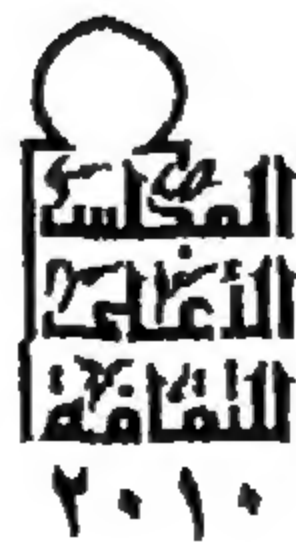


المجلس الأعلى للثقافة

مرايا نرسييس

الأنماط النوعية
والتشكيلات البنائية
لقصيدة السرد الحديثة

حاتم الصكر



المجلس الأعلى للثقافة

| | |
|--|------------|
| بطاقة فهرسة إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية إدارة الشؤون الفنية | |
| الصكر، حاتم | |
| مرايا نرسييس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة/ | |
| حاتم الصكر | |
| القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ٢٠١٠ | |
| ٣٣٢ ص: ٢٤ سم. | |
| ١- الشعر الغنائي - تاريخ ونقد. | |
| (أ) العنوان | ٨٠٨,٨١٤٠٠٩ |
| رقم الإيداع ٢٠٠٩/٢٢٥١٩ | |
| الترقيم الدولي 1 - 729 - 479 - 977 - 978 I.S.B.N. | |
| طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية | |

الأفكار التي تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هي اجتهادات أصحابها ،
ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس .

حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 27352396 Fax : 27358084.

www.scc.gov.eg

إهداء

إلى ولدى (عدى) فى غيابه الطويل
وقد حمل نسخة من هذه الدراسة
ذات يوم بيديه اللتين لم ير مغيّبه براءتهما
ونقاء قلبه.. أملاً فى عودته قبل أن تبيضّ أعين محبيه
هزناً وتحترق قلوبهم المأ...
ويكبر صفاره فى فراغ اللهفة والانتظار

حاتم

المحتويات

| | |
|-----|---|
| 7 | المقدمة |
| | الباب الأول : الشعر والقص ، تمهيد نظري |
| 17 | الفصل الأول : الأجناس الأدبية... والمزايا النوعية |
| 39 | الفصل الثاني : النظم السردية فى الشعر |
| | الباب الثانى : قصائد السرد الذاتى |
| 77 | الفصل الأول : قصيدة المرايا |
| 113 | الفصل الثانى : قصيدة الرمز المقنع |
| 151 | الفصل الثالث : قصيدة السيرة |
| | الباب الثالث : قصائد السرد الموضوعى |
| 193 | الفصل الأول : القصيدة المطولة |
| 229 | الفصل الثانى : قصيدة الواقعة التاريخية |
| 265 | الفصل الثالث : قصيدة الحكاية |
| 303 | الخاتمة |
| 307 | مسرد المصادر والمراجع |
| 331 | المؤلف فى سطور |

المقدمة

تنطلق دراستنا للنزوع السردى فى الشعر العربى الحديث بأنماطه النوعية، وتشكلاته البنائية، من الاعتقاد بأن فحص الجانب الدرامى فى القصيدة العربية، ظل مقتصرًا على صلتها بالمسرح ومظاهره (كالحوار)، وأساليب (القناع)، و (تعدد الأصوات).. فيما أهمل الجانب السردى - القصصى خاصة - وما يتخذ من مظاهر فنية وأسلوبية، وأبنية تتوسع من خلالها النصوص الشعرية الحديثة، لتستوعب القص بألياته المتنوعة، كالشخصيات والتسميات وتعينات المكان والزمان، والحواريات والتلفظات، وأفعال السرد وأحداثه، وترابطها فى حركات رئيسية وثانوية، وغير ذلك.

ويرجع الباحث هذا الإهمال للقص فى الشعر العربى الحديث، إلى بعض التصورات والاعتقادات الخاطئة وفى مقدمتها:

١ - الاعتقاد بغنائية الشعر العربى، وحضور (أنا) الشاعر حضوراً طاغياً، مما يلغى الجوانب الحوارية، ومظاهر القص، بسبب ما يفرضه الوجدان الشعرى الطاغى من تجريد وتهويم صورى ولغوى وعاطفى، وقد أدى تعميم هذا الاعتقاد، إلى تركيز ميزاته واتخاذها معياراً فى القراءة والنقد.

٢ - الاعتقاد بقوة الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع الأدبية، واستقلال بعضها عن البعض، كأفراد فى نوع مختلف، ذى مزايا وخصائص، تكون النصوص عادة، مناسبة لظهورها، وتكريسها.

فالقصيدة تؤكد مزايا النوع الشعرى، وتتحقق شعريتها بمقدار ما تفرز من خصائص النوع الشعرى وقوانينه، وقواعده المستقرة، على مستوى الكتابة الشعرية

وقراءة الشعر ونقده.. أى أن النصوص ليست إلا حقولاً لظهور مزايا النوع الذى تنتمى إليه، وتأخذ شعريتها من اندراجها فى تصنيفات الأنواع المستقرة.

٣ - الاعتقاد بنثرية القص الخالصة، وما يستلزم من جماليات خاصة، تقربه من (الوقائع) التى يتأسس عليها القص، فيما تتكون القصيدة (لغوياً)، وتختزل الوقائع لصالح وجودها، كمعادل شعورى أو عاطفى، بهيئات أو تشكيلات صورية، ولغوية، وإيقاعية، لا مجال فيها لاستيعاب الواقعة وتحديد جوانبها السردية.. أى أن (التجريد) المفترض فى الشعر، يحذف أى (تجسيد) أو تعيين سردي من خلال الوقائع أو الشخصيات أو الأمكنة... لكن الباحث يرى أن الشعر العربى الحديث يقوم على مبررات نظرية، ويتوفر على طرائق وأساليب فنية، تسمح باستضافة مظاهر القص المختلفة وتقنياته الأسلوبية، من غير أن تخسر القصيدة هويتها الشعرية.. واعتقاده هذا قائم أساساً على ما جاء به الشاعر الحديث من اقتراب من الواقع، فى اللغة، والموضوعات، والرؤى الأسلوبية، ومن خفض لفضاء البلاغة والصور، والتخفيف من كلاسيكية المفردة، ونمطية الصورة، والتحرر من المنظور التقليدى للبلاغة، والانفتاح فى بنية القصيدة، وهيئتها الخطية، بدءاً من تكسير الثبات الإيقاعى التقليدى، وبنية البيت الشعرى ذى الشطرين والقافية الموحدة، وصولاً إلى تغيير زاوية الخطاب، وانفتاح القصيدة، بسبب نثريتها، على تعددية الأصوات، ووجهات النظر وفسح سطوحها لتستوعب تعيينات المكان وتحيينات الزمان، والتسميات، وتوسيع آليات التناص التى تبلورت تنازلياً عبر الإمكانات الآتية:

١ - تناص نوعى: بين الأنواع الشعرية والنثرية، أى بين الشعر مجسداً فى القصيدة، والنثر ممثلاً فى القصة.

٢ - تناص موضوعى: بين مجالات عمل القصيدة وموضوعاتها، ومجالات اشتغال القص وموضوعاته.

٣ - تناص لغوى: يستعير ضمائر اللغة الممكنة، ويمزج الذوات فى هيئات وكيفيات مختلفة، مثل: أنا الشاعر وأنا النص وأنا العالم.

٤ - تناس فنى - أسلوبى: يستوعب إمكانات الملحمة والتاريخ، والقناع والرمز، والحكاية الخرافية والأسطورة، والسيرة، ليقدّم لها مقابلاً شعرياً ممكناً، مع الحفاظ على هوية القصيدة وخصائصها الشعرية.

٥ - تناس جمالى: على مستوى قراءة النصوص الشعرية ونقدها، حيث دخلت إلى آليات القراءة، ولغة النقد الشعرى، إجراءات تحليلية، ومقتربات من الفنون القصصية المجاورة للشعر، وأصبح بالإمكان أن يستعين قارئ النص الشعرى بخبرات القراءة النثرية وطرائقها.

إن توسع الأجناس والأنواع الأدبية، وانفتاحها الشديد، واقترب لغة الشعر وهيئته من الواقع ومفرداته وموضوعاته، قد خففت الطابع الغنائى (الشعرى) للقصيدة، وجعلت متنها يتكيف بشكل صحى وسليم، ليقبل استضافة آليات القص وإجراءاته، سواء بالتناص، أو التشكلات الفنية التى سوف نبسط القول فيها لاحقاً. وهذا هو الاعتقاد الذى انطلقنا منه، لاستقصاء أنماط القص وتشكلاته فى الشعر العربى الحديث.

إننا لن نبحث عن (قصة) شعرية، أو مظاهر حوارية أو مسرحية، أو عن نزوع درامى، نتحد فيه مكونات الشعر والنثر، بل نبحث عن (نزعة) أسلوبية تتحدد فى البنية الفنية للقصيدة، وتكتمل بها أدواتها، بحيث تنصهر فى تقنيات القصيدة، ولا تنعزل عن مكوناتها الأخرى.

لقد تعرضت دراسات سابقة على دراستنا، لكيفيات من القص الشعرى والدراما. لكنها تتحدد فى عزل تلك العناصر والمكونات، والانطلاق فى فحصها ودراستها من النثر نفسه.

ومنها دراسة المرحوم الدكتور محسن أطيمش (الشاعر العربى الحديث مسرحياً)، ودراسة الدكتورة عزيزة مريدان (القصة الشعرية فى العصر الحديث)، ودراسة الدكتور

جلال الخياط (الأصول الدرامية فى الشعر العربى)، وكذا الدراسات التى تناولت الشعر المسرحى أو المسرح الشعري، فى تجارب عبد الصبور، والفيتورى، وبسيسو، وغيرهم من شعراء الحداثة العرب، فقد وجد الباحث أن تلك الدراسات - وإن كانت تتفحص صلة الشعرى بالسردى - تقوم على فرضية العزل النوعى بين القصيدة والقص، وتنطلق من منطقة النثر، لتفحص وجود القصيدة، بينما نرى أن السبيل الصحيح هو دراسة التعينات والكيفيات التى يتوسع من خلالها جسد القصيدة، ليستوعب عناصر القص، ويهبها وجوداً شعرياً جديداً داخل النص. لذا فليست القصة الشعرية والمسرحية من مجالات دراستنا التى ستتجه إلى أنماط محددة داخل النوع الشعرى نفسه، وما تأخذه من هيئات فنية وأبنية.

وقد اختار الباحث لاستقصاء ذلك النزوع السردى فى الشعر الحديث، استخدام آليات وإجراءات ومفاهيم، مأخوذة من علم السرد الحديث الذى وجدنا أنه ينظم الحديث عن السرد، بشكل علمى، يسمح بمعاينة وجهات النظر، والشخصيات، وفضاء النص وزمانه، ومداخله الاستهلالية وخواتمه، وتلفظاته ومحاوراته.. وكان هذا هو منهجنا فى دراسة التشكل السردى فى الشعر العربى الحديث المتأثر بتقارب الأجناس الأدبية، والمستفيد من الانتقال فى زاوية الخطاب الشعرى من الغنائية إلى الدرامية والموضوعية، وعبر مظاهر محددة من أبرزها: النظم الحكائى، واستمداد الموروث الأسطورى والشعبى، والأقنعة والرموز والمرايا، والسيرة وقصائد الحدث والتاريخ والحكاية.

إذا كان ذلك الذى قدمنا، سبباً فى اختيارنا لموضوع دراستنا، وتلك ملامح منهجنا فى الدراسة، وهو منهج قائم على الإفادة من علم السرد وآلياته، فإننا قد حددنا لبحثنا مجالاً زمنياً، يوافق التحديد الفنى لما نعنيه بمصطلح (الحديث). فنحن نرى أن الحداثة مصطلح فنى لا زمنى. ونعنى به تحديداً: الانتقال بالقصيدة إلى مواقع جديدة فى الرؤية والأسلوب معاً. لكننا وجدنا أن ذلك متحقق تماماً فى ما عرف بالشعر الحر الذى بدأ ظهوره النصى فى أواخر الأربعينيات من قرننا هذا. وعلى أساس من تغير الرؤية والأسلوب معاً. وليس التجديد فى الموضوعات أو اللغة فحسب، قامت التجارب الشعرية الحديثة، وتتوعد بها الطرق بعد ذلك. وبسبب من هذا التحديد،

درسنا السياب ومطولاته الشعرية، وأدونيس، وعبد العزيز المقالح، وأمل دنقل، وحسب الشيخ جعفر، ومحمود درويش، من خلال الأنماط التي سنفصلها في متن الدراسة، والهيئات النصية التي اتخذتها. وإذا كنا قد عرفنا بالمنهج العام لدراستنا، ومجالها الزمني والفني، فإن من الحق أن نبسط ما استقر عليه اختيارنا من مصطلحات أفصح عنها عنوان الدراسة. فإننا نبحت عن (نزعة) سردية نفرقها عن وجود القصة الشعرية، ككتلة نصية، تلتهم الرؤية والأسلوب الشعريين، وتنقلهما إلى مجال نوعي آخر. كذلك ننأى بأنفسنا عن تصغير مهمة القص في القصيدة، والذي يتحدد في مصطلحات مثل (التمظهر) أو (البروز) السردى في القصيدة الحديثة. لأنها تفترض كون السرد نتوءاً زائداً عن جسد النص الشعري فيما نرى أن (النزوع) ذاتي، ينطلق من الشعر نفسه، للإفادة من آليات نوع أدبي آخر، واستيعابه في أنماط أو تشكيلات نصية ذات مزايا وخصائص، يطمح البحث إلى استجلائها.

ونعنى بالأنماط ما يقابل المصطلح الأجنبي (Types). أى تخصصات الصيغ، مثل السرد على لسان المتكلم، أو الغائب أو المخاطب، مما تحدده الرؤية، وتعطيه شكلاً حديثاً في التقنية الأسلوبية. وبهذا يصبح القص الملحمي والخرافي والتاريخي والسيرى والرمزى والمقنع، أنماطاً حديثة تتنوع على الجنس الشعري نفسه، والذي يغدو مدى التلاؤم بينه وبين النص الشعري المقروء، موضوعاً للشعرية. وكأن (الفجوة) أو (المسافة الجمالية) بتعبير يابوس، بين النمط الصياغى، وبين الجنس كنموذج نوعي، هى التى تحدد شعرية النص، فالأجناس تؤسس تقاليدها، لكن الأنماط كصيغ تحديثية مقترحة، تواصل الانزياح عنها، لتأسيس جماليات وأعراف جديدة، بحيث تغدو الانزياحات عن النوع، مقياس الشعرية.

أما التشكيلات فهى الأبنية الفنية التى تتخذها الصيغ النمطية، وبذلك يكون البحث عنها قرائياً. أى أنه موكل للقارئ الذى يتفحصها، ويبحث عن إمكانات السرد فيها، ويستقصيها بواسطة ما يجريه من مصطلحات وطرائق سردية.

وبذلك تجاوز الباحث أشكالاتاً مهماً واجه الدراسة، يتلخص فى السؤال عن وجود السرد: أهو فى النص نفسه؟ أم أنه مكتشف بجهد القارئ؟

وكانت الإجابة تفرض على الدراسة رفض التعينات القسرية لوجود السرد فى الشعر، كالقول بوجود القصة فى الشعر العربى القديم، وظهورها بشكل محاورات أو مناجيات، إلى جانب هيمنة الرؤية الغنائية والتشكل الوجدانى الخطابى للقصيدة العربية التقليدية.. مما يؤخر القيمة الدرامية للحوار العارض فى القصيدة التقليدية، ويقلل من أهميته البنائية.

وقد فرضت خطة البحث والرؤية المنهجية المستفيدة من استراتيجيات القراءة والتلقى وعلوم السرد، أن نعقد دراسة على مقدمة عامة وثلاثة أبواب دراسية، كالآتى:

أولاً: تناولنا فى المقدمة أسباب اختيار الموضوع وشرحنا المصطلحات المستخدمة فى عنوان بحثنا، وناقشنا الدراسات السابقة، وزاينا النظر إلى القص فى الشعر. كما ثبتنا الحدود الزمنية والفنية لبحثنا، مع الإشارة إلى الملامح الأساسية لمنهج البحث المعتمد فيه.

ثانياً: خصصنا الباب الأول للتمهيد النظرى، وتقصى علاقة الشعرى بالسردى، من خلال فصلين: الأول يتناول حدود الأجناس والأنواع الأدبية، وإمكان انفتاحها باتجاه بعضها البعض، والإفادة من مفهوم التناص (بأنواعه المبينة فى البحث) ومراجعة الصلة بين تلك الأنواع نظرياً، وعبر التشكلات البنائية التى اتخذتها فى التراث، لنصل إلى شعر الحداثة وإمكان القص فيه، بسبب مزاياه الفنية، وجوانب السرد التى توفر عليها. وهو ما خصصنا له الفصل الثانى من الباب التمهيدي، حيث وجدنا أن السرد فى القصيدة الحديثة يأتى على نمطين: سرد ذاتى وآخر موضوعى أو خارجى.

ثالثاً: وقفنا فى الباب الثانى عند ثلاثة أنماط من القصيدة الحديثة المستفيدة من السرد القصصى الذاتى، وفيها ينبثق القص على مستوى التلفظ والخطاب معاً، من ذات الشاعر. وهذه الأنماط هى: نمط قصيدة المرايا كما توضحت فى شعر أدونيس، وقصيدة الرمز الأسطورى المقنع لدى عبد العزيز المقالح، وقصيدة السيرة لدى محمود درويش. وقد خصصنا لكل منها فصلاً مستقلاً.

رابعاً: الباب الثالث، وهو مخصص لقصائد السرد الموضوعى التى يقف فيها الشاعر خارج القص لينجز البرنامج السردى فى قص موضوعى ويكتفى بدور الراوى الخارجى. وضم هذا الباب ثلاثة فصول كرسنا كلاً منها لنمط من أنماط القصيدة ذات السرد الموضوعى وهى: القصيدة المطولة لدى السياب، وقصيدة الواقعة التاريخية كما تجسدت فى شعر أمل دنقل، وأخيراً قصيدة الحكاية وتمثلاتها فى شعر حسب الشيخ جعفر. وقد كان منهجنا فى الكتابة قائماً على ربط التنظير لهذه الأنماط، بتشكلاتها البنائية على مستوى التطبيق فى قصائد الشعراء الستة الذين اتخذناهم نماذج للتحقق النصية لكل نمط على اعتقادنا ذلك النمط الشعرى السردى على تجاربهم الكتابية.

وأنهينا الدراسة بخاتمة أوجزنا فيها ما توصلنا إليه فى دراستنا.

وأخيراً لا يسع الباحث إلا أن يتوقف مشيراً إلى بعض المصاعب التى واجهته فى إعداد دراسته، وتتلخص فى ندرة مصادر الدراسة ومراجعتها، حيث كان أغلبها يتناول ظواهر القص أو مظاهره البنائية وتشكلاته النصية، منعزلة أو منفصلة عن النص الشعرى ذاته، وتكرار القول فى مسائل القناع والرمز خاصة، إلى جانب جدة بعض فصول الدراسة وولوجها فى حقول بكر لم تدرس من قبل أو أشير إليها مجاملة، مثل قصائد المرايا والسيرة الشعرية والحكاية.. وكذلك سعة رقعة الدراسة، وتعدد نواحيها النصية، وحدثة زمن الإصدارات التى اتخذتها عينات لاستقصاء ملامح السرد فى الشعر الحديث.

ولابد من الإشارة أخيراً إلى أن ثمة جزءاً لاحقاً من الكتاب يضم تجليات السرد بنائياً فى قصيدة النثر خاصة لما يمثله من عنصر أساسى فى تشكيلها وتحقيق شعريتها بعد أن قطعت وشائجها بالغنائية ومستلزماتها اللغوية والصورية والإيقاعية..

د. حاتم الصكر

الباب الأول

الشعر والقص

- تمهيد نظري -

الفصل الأول

الأجناس الأدبية.. والمزايا النوعية

يعترض الباحث فى أنماط القص وتشكلاته فى النصوص الشعرية، ما استقر من طبيعة الأجناس الأدبية واستقلالها، وما تمنح النصوص المندرجة تحتها من مزايا يحرص القراء على تلمسها فى المقروء، كما يمثل لها منتج النصوص عند الكتابة.

وبهذا تصبح (الغنائية) التى ارتبطت بالقصيدة، عاملاً يقصى (الدرامية) التى يتميز بها القص عادةً، فكيف يمكننا أن نلائم بينهما فى نوع واحد؟ قد يبدو ذلك عسيراً، ولكن الشعر الحديث يقوم فى مبرراته النظرية ومنطلقاته، على التخفيف من هذه الغنائية والمباشرة والإيقاع الخارجى، مما يتيح للقصيدة أن تقترب من لغة النثر ومكوناته البنائية. فالبناء النصى فى الشعر المعاصر ينزع «نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية فى النص الواحد»^(١).

لقد ألحقت حركة الحداثة ضعفاً بيناً فى الحدود الفاصلة بين الأجناس^(٢)، فترتب على ذلك تبدل واضح فى شعرية النصوص، والخصائص الداخلية للأنواع ذاتها، تبعاً لذلك. فكانت النصوص المنضوية تحت جنس أدبى واحد، تعكس مزايا متشابهة عبر تحقيقها لأجناسها، وتجسد بذلك التقسيم التقليدى الذى عرفته نظرية الأدب منذ أفلاطون. فالتقسيم الثلاثى الذى اقترحه يميز بين ثلاثة أنواع من المحاكاة، تنتج عنها

(١) محمد بنيس: الشعر العربى الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج٤، ص١٠.

(٢) ينظر: حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، ص٧١.

الأجناس أو الأنواع الشعرية وهى: الرواية الخالصة التى يرويها الشاعر ذاته ويتكلم فيها بمفرده، وهى تشمل ما نعرفه اليوم بالجنس السردى الخالص، والرواية بالمحاكاة حيث تتكلم الشخصيات وحدها. وهى الجنس الدرامى، والنوع الثالث هو المزيج حيث يتكلم الشاعر ذاته تارة، والشخصيات تارة أخرى، وهو الشعر الملحمى^(١).

وتستمر هذه الثلاثية لدى أرسطو الذى يرى أن الشاعر يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاث بتصوير الأشياء كما كانت، أو كما هى فى الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون^(٢).

وإذا كانت هذه التقسيمات الثلاثية تعتبر أهم التقسيمات فى تاريخ نظريات الأنواع الأدبية، - من حيث فصلها بين الغنائى والدرامى والملحمى - ، فإن من النقاد من يضيفها بأنها «ثلاثية مزعجة» يسعى إلى تفكيكها طمعاً «فى الانفتاح على أجناس محتملة الوجود»^(٣).

ويظهر لنا تتبع تاريخ الشعرية أنها فى ملخصها، ليست إلا جدلاً بين الأجناس وما تستقر عليه من قوانين وقواعد، وبين النصوص التى تعمل على تحقيق شعريتها الخاصة بالانزياح عن تلك القوانين والقواعد التى استقرت تاريخياً، عبر تراكم أفراد النوع، وما أفرزته النصوص من أعراف قراءة لدى المتلقين.

لقد غدا الجنس الأدبى موجهاً من موجهات القراءة. أى أنه يمنح القارئ مفتاحاً لقراءة النص بهدى أعراف الجنس الذى ينضوى النص تحته. ولذا فإن تكريس أعراف جديدة فى قراءة النصوص، يستلزم بالضرورة تخطى الموجه الجنسى للنص، بحثاً عن

(١) ينظر: ريتيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، ص ٢٨٤-٢٨٥.

وجيرار جينيت: جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ص ٢٧.

(٢) أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بىوى، ص ١٧.

(٣) جينيت: جامع النص، ص ٩.

شعرية خاصة به، وذلك يبرر مهمة البحث عن السردى فى الشعرى مثلاً. فالحدود بين الأجناس الأدبية تعبر باستمرار، والأنواع تخط أو تمزج كما أن القديم منها يحور، كما تخلق أنواع جديدة أخرى، «مما جعل مفهوم النوع الأدبى نفسه موضع شك»^(١).

وقد أشار نقاد كثيرون، ودارسون للشعرية إلى ذلك المزج والخط، وإلى فكرة وحدة الفنون^(٢)، وعدم ثبات الأنواع وعدم جمودها^(٣).

وليست الدعوة إلى تخطى حدود الأجناس والأنواع الأدبية من مقولات عصرنا أو أحداثاته المختلفة، بل هى دعوة جاءت مع الرومانتيكية، تأثراً بفلسفة شليجل الذى يرى: «أن تقسيم الأدب إلى أجناس، نوع من التحكم، لا يمكن قط أن يخضع له التأليف الأدبى»^(٤) على عكس ما كان يذهب إليه الكلاسيكيون الذين جعلوا قواعد الأجناس تمايزات ملزمة للأدباء، ورأوا أن تحديد الجنس الأدبى الذى يندرج تحته الأثر الأدبى، هو من أهم وظائف النقد، وخلقوا بذلك معياراً يتحدد فى مدى الملاءمة بين مبادئ الجنس الذى ينتمى إليه الأثر الأدبى، وبين ما يطرحه الأثر نفسه؛ لذا حرصوا على تحديد الأجناس الكبرى والأنواع المنبثقة عنها، ودرسوا العلاقات المتبادلة بينها وبين الآثار الأدبية ذاتها، باعتبار أن الآثار تكتسب شعريتها من انتمائها إلى هذه الأجناس. وقد نزعَت نظرية الأدب لدى المنظرين الروس إلى التأكيد على "عملية الإغناء المتبادلة بين الأنواع دون طمس السمات الخاصة للنوع" وانطلاقاً من نظرية الانعكاس توصلوا إلى: «أن وجود الأشكال تاريخياً هو شرط حياتها، وارتباطها بالصراع الأيديولوجى والاجتماعى للعصر»^(٥).

(١) ويليك: مفاهيم نقدية، ص ٢٧٦.

(٢) يشير إلى ذلك تزفتيان تودوروف فى (الشعرية)، ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، ص ١٣.

(٣) ينظر: رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحى، ص ٢٧١. ومجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مادة (الجنس الأدبى)، ص ١٨٩، و(تطور الأجناس الأدبية)، ص ١٥٤، ورشيد يحيوى: حدود الأجناس الأدبية، مجلة البيان، العدد ٥٩، ص ٤٥.

(٤) مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص ٢٧٥.

(٥) إيسبورغ وجماعة: موسوعة نظرية الأدب، القسم الأول، ترجمة د. جميل نصيف، ص ١٠.

وهذا الارتباط النوعى بالتاريخ يؤكد باختين الذى يرى: «إن على الفنان أن يتعلم كيف يرى الواقع بعيون النوع.. الذى يعيش فى الحاضر، ولكنه دائماً ما يتذكر الماضى وبداياته. إن النوع هو ممثل الذاكرة الخلاقة فى عملية التطور الأدبى^(١)».

وقد حدا ذلك بالنقاد الجدد خاصة إلى تشبيه النوع الأدبى بوجود المؤسسة، وأن لها أوامر دستورية، وأنها تؤدي إلى ترسيخ تقاليد جمالية ثابتة. إذ أن نظرية الأنواع مبدأ تنظيمى، يضع الأعمال الأدبية فى زمر، تقوم نظرياً على كل من شكلها الخارجى (وزن معين أو بنية) وشكلها الداخلى أيضاً (الاتجاه - الجرس - الهدف..)^(٢).

ولكن هذه التحديدات الأجناسية لن تصمد إزاء الممارسات النصية، وما تقدمه النصوص كتحققات ملموسة، من مادة تصعب على الانضواء تحت جنس معين. إذ أن المجتمع الذى أفرز الأجناس الأدبية، كاختيار تواضع عليه، هو نفسه الذى سيطيح بمؤسسة النوع، ويحل محلها وجود النصوص وعلاقاتها الموسعة فنياً وأسلوبياً^(٣)، أو ما يعرف فى النقد المعاصر، بمعمار النص أو جامع النص الذى غدا موضوع الشعرية المعاصرة.

ويقصد به: «مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التى ينتمى إليها كل نص على حده»^(٤) وهو يوجد باستمرار فوق النص وتحتة وحوله، ولذا فما يحتل - كما يقول جينيت - المرتبة الفوقية هو جامع النص، وليس ما نطلق عليه نظرية الأجناس أو الأجناسية^(٥).

وهذا التحول فى رؤية شعرية النصوص داخل أبنيتها وعلاقاتها الخفية أو الجلية بغيرها من النصوص، بقدر تهديمه للقواعد المسبقة التى يجب توفرها فى النصوص

(١) تودوروف: باختين - المبدأ الحوارى، ترجمة فخرى صالح، ص ١٨٨ و ١٩٢.

(٢) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص ٢٧٦، ونظرية الأدب، ص ٢٣٧ و ٣٧١.

(٣) ينظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ترجمة منذر عياشى، ص ٥٥.

(٤) جيرار جينيت: جامع النص، ص ٩٤ و ٥.

(٥) نفسه: ص ٩٢.

بسبب انضوائها تحت جنس أو نوع محدد، سمح بظهور مسميات جديدة، مثل (النص) كمصطلح لنوع حر من الكتابة، يستثمر خصائص أنواع أدبية متعددة، وباعتباره «جنساً أدبياً تتماهى في ظلاله كثير من الأجناس الأدبية المتعارف عليها»^(١).

وبذا حل هذا المولود المهجن ليحمل سمات من أنواع متباينة. كما شاع مصطلح آخر كنتيجة لخلطة الأجناس الأدبية واختلاطها، وهو (الكتابة) التى: «برزت كثورة على حدود الأجناس، ورفض لقوالها»^(٢).

لم تكتف الشعرية المعاصرة إذن، بتخطى حدود الأجناس الأدبية، ونقل مزايا بعضها إلى بعض، بل تعدت ذلك إلى توليد أنواع جديدة، احتفظ بعضها صراحة بما يرث من الجنس المنقول عنه، مثل (قصيدة النثر)^(٣)، بينما تسمى بعضها بأسماء جديدة، تحاول محو سلالة الآثار المكتوبة أو تاريخها النوعى، مثل (النص) أو (الكتابة) كتوليد لنوع جديد يتنكر لأصوله أو يغيبها، كمزايا فنية داخل أبنيتها.

ولكن بحثنا لن يتوقف عند هذين الصنفين من الأنواع المولدة نتيجة هدم حدود الأجناس، فهى خارج هدفه. بل يريد معاينة الانزياحات الحاصلة فى النصوص من خلال معمارها البنائى، واستفادتها من إمكانات أنواع أخرى، يتوسع جسد النص الشعرى ليستوعبها ويقبلها داخل نسيجه، أو ما أسميناه تحديداً بـ(النزعة القصصية) أى الرغبة النصية فى المطابقة، مع الاحتفاظ باستراتيجيات الخطاب الشعرى وعناصره المهيمنة فى البناء النصى.. ونميل هنا إلى اقتباس تحديد رمان سلدن للعنصر المهيمن بأنه: «العنصر الذى يحتل البؤرة من العمل الفنى، فهو الذى يحكم غيره»^(٤).

(١) عبد الرحيم مرashedة: أدونيس والتراث النقدى، ص ١٤٩.

(٢) محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه، ص ١٣٩. ويشير أدونيس إلى (الكتابة) كنوع واحد يتجاوز الأنواع الأدبية ويصهرها كلها فى بنيته. يراجع: أدونيس، مقدمة للشعر العربى، ص ١١.

(٣) ونضيف إلى ذلك: الشعر القصصى أو القصة الشعرية، والشعر المسرحى أو المسرحية الشعرية، كنتاج نوعى يعلن عن وراثة جنسين مختلفين.

(٤) رمان سلدن: النظرية الأدبية، ترجمة د. جابر عصفور، ص ٤١.

أو التوسع النسقى الذى حمله تحديد الشكلايين الروس لنظام المهيمنة بكونها تعنى: «بروز أحد الأنساق وتحكمه فى العناصر الأخرى عنصراً بؤرياً للأثر الأدبى»^(١).

إن التجنيس، على مستوى التلقى، يغفل الطبيعة المتفردة للنصوص، ويعلى مرجع الأجناس على حساب نصية النص، لأن ما يهتم به المجنسون هنا هو فصيلة الدم العامة لا مكوناته الخاصة، مما يؤدى إلى نوبان شخصية النص وبروز التلقى النوعى المطمئن إلى ما يشبه أفق انتظار تقليدى، يلقي بكل عمل فى قائمة مهياة سلفاً، فيستحيل كل عنصر فى العمل إلى نظير، لما يماثله فى قائمة النوع التى خلقتها القراءة التى يتكون أفقها فى العادة من خبرات سالفه فى النوع المقروء^(٢). ولذا، سيكون تجاوزنا لحدود الأجناس، وبحثنا عن (السردى) فى (الشعرى) مستنداً إلى عدد من الاستراتيجيات النصية التى أفرزتها الحداثة الشعرية. وهى:

١ - توسيع مفهوم (التناس) أو التعالى النصى الذى لا يتحدد بالتعريفات المدرسية المؤطرة بعلاقة النص بغيره من النصوص فحسب، بل بالأنواع ذاتها، وما تنطوى عليه من مزايا. وكذا بين الوقائع ذات الوجود الخارجى (تاريخياً وحكائياً وسيرياً) وما تأخذه من وجود فنى داخل النص.

٢ - اعتماد نظام المهيمنة لاستجلاء العنصر المهيمن فى البؤرة النصية، وما يمكن أن يشع من خلاله على أطراف النص وأجزائه. وفى هذا القياس، لا يتحول العنصر البؤرى المهيمن - كالسرد مثلاً - إلى معيار نقيس به مدى انتقال النوع الشعرى إلى حيز سردي، بل تتمثل ما أفرزته (هيمنة) السرد على مساحة القصيدة، باعتبار بقاء هوية القصيدة الشعرية.

(١) إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلى - نصوص الشكلايين الروس، ص ٨١.

(٢) ينظر: حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، ص ١٠٨.

٣ - استجلاء صلة النص بالنوع لتحديد الانزياح عن مزاياه المستقرة كأفق انتظار على مستوى التقبل. ومرجعية البحث في ذلك هي انتماء النص إلى الشعر كهيئة نظرية، والقصيدة كتجلٍ نصي لها، مع تشخيص النزوع القصصي باستقصاء ملامحه وكيفياته أو أنماطه المؤدية إلى التشكلات البنائية.

٤ - ونصل بذلك إلى استعانتنا بالجهاز السردى، لفحص تلك الأنماط والتشكلات لنستطيع تنظيم الاقتراب من القص، وتجلياته، سواء في وجهة النظر أو مواقع الرواة، وفضاء النص وزمانه، وشخصياته وأشكال التلغظات، وغير ذلك.

إلا أننا في رصدنا لهذا التدرج النصي، لاحظنا اضطراب المصطلح سواء على مستوى الجنس والنوع، أو ما هو أدق منهما كالشكل والبناء النصي . وهو اضطراب لا يخص الخطاب الأدبي والنقدى العربى، بل يشمل الكتابات التى طالعناها فى نظرية الأدب والنقد لدى الغربيين. وهذا ما يعترف به مؤلفا كتاب (نظرية الأدب) بصدد مصطلح (الجنس) و (النوع) و (النمط) فى التداول^(١).

كما نلاحظ استخدام جيرار جينيت (الأنماط)^(٢) الأساسية لجميع الأعمال التى صنفت تحتها الأجناس والأنواع الأدبية، وأصناف الخطابات والأشكال الأدبية وقد حصرنا عدداً من المصطلحات وتعريبها فى دراساتنا النظرية، كالاتى:

جنس genre.

نوع kin.

نمط type.

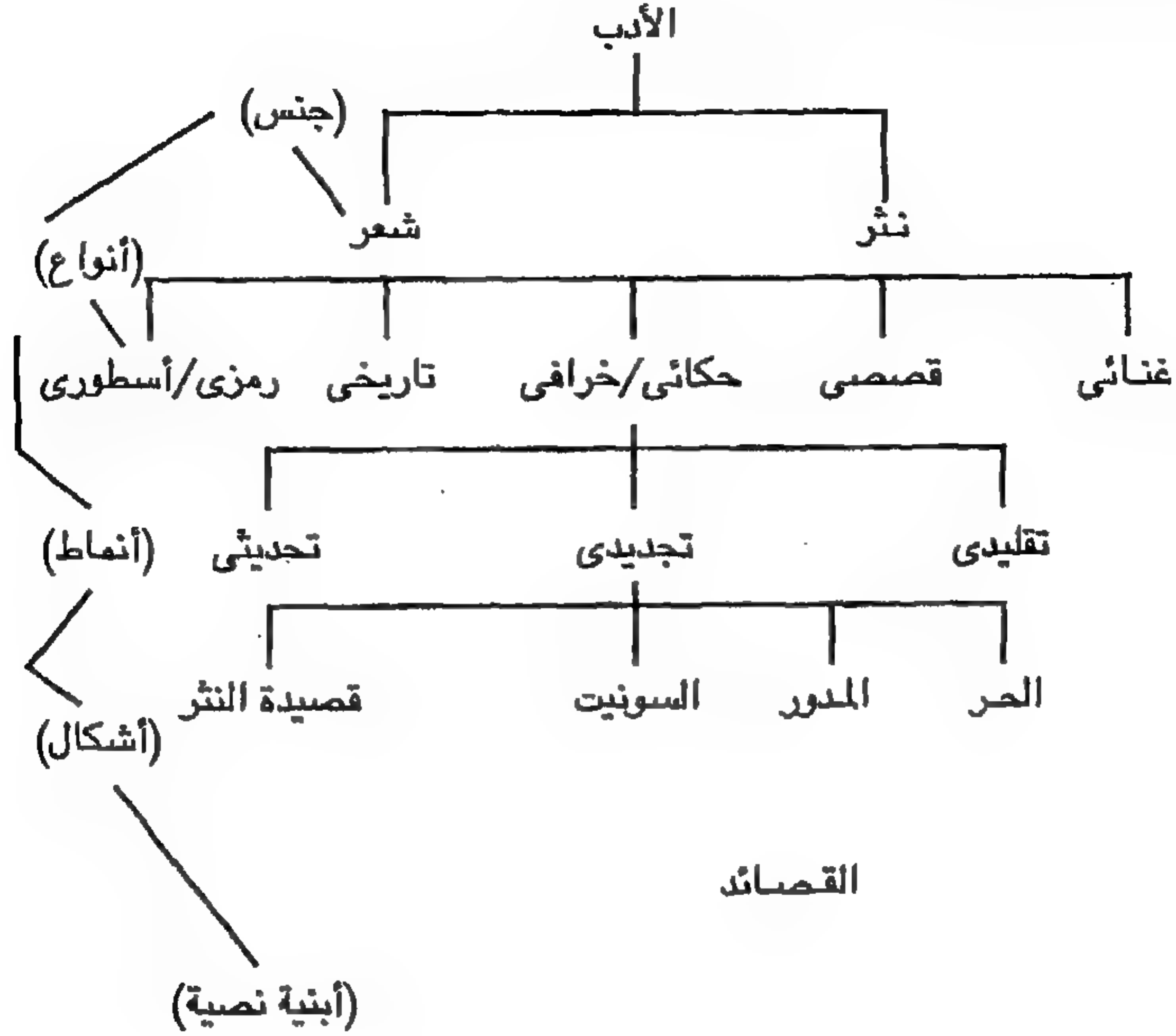
شكل form.

لكننا نميل إلى التسلسل الآنف، لكون الشعر جنساً قسيماً للنثر فى أصلهما الأدبى، ثم انقسام الشعر إلى أنواع، بحسب المهيمنة الموضوعية والأسلوبية.

(١) تراجع: الملاحظة رقم ١ فى ملحق الكتاب، ص ٢٧، وقد أبقاها المترجم دون تعريب.

(٢) جينيت: جامع النص، ص ٥. واعترف جينيت بأنه يصطلح على (الأنواع) بالأجناس، ص ٢٧.

ويمكن تجريد مخطط للعلاقة التنازلية كالاتي:



ولكن هذا المقترح الاصطلاحي المنبثق عن اعتقاد مفهومي بالضرورة، ينقلنا إلى السؤال الذي صرح به الباحث في المقدمة، وهو: أتكون قراءة النصوص بالاحتكام إلى مزاياها النصية أم الأجناسية؟ وهل يقتضى ذلك مراعاة وجودها فى النص فنياً (عند الكتابة)، أم أنها تظهر (جمالياً) بالقراءة، ويفترضها القارئ حتى لو أغفلها المؤلف؟

وفى وجود القص فى الشعر تحديداً، هل يتكون هذا الوجود بفعل الكتابة أم أنه موجود بقوة القراءة؟ ويترتب على ذلك سؤال آخر - يبدو أنه ليس أخيراً - وهو: أصبح إذن أن نبحث عن (النزوع السردى) فى شعرنا العربى الحديث، دون أن نتوقف عند وجوده فى التراث الشعرى؟.

الملاحظ أن النقاد العرب القدامى - وهم متلقون من المستوى الأول - قد نظروا إلى الشعر العربى بكونه (شعراً غنائياً). وقد تأكد ذلك فى تنظيراتهم، وقراءاتهم لهذا الشعر، سواء ما كتب فى عصورهم، أو ما جاءهم عن العرب فى النماذج المبكرة،

وكذا فى قراءتهم لأرسطو. وهى قراءة تنبثق من فصلهم التام بين الشعر والنثر.. وتركيزهم على الشعر الغنائى الذى أغفله كتاب أرسطو، وها هو حازم القرطاجنى يتعرض لكتاب أرسطو فيحاول التهوين من أهميته للقارئ العربى - على الأقل - بسبب انحصار اهتمامه فى الشعر المكتوب على (مذاهب اليونانية) ودراسته للشعر المعتمد على الخرافات وتصارييف الزمان (أى الملاحم) والتاريخ وأحوال الناس.

يقول حازم: «.. فإن الحكيم أرسططاليس وإن كان اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه، ونبه على عظيم منفعتة، وتكلم فى قوانين عنه، فإن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضاً محددة فى أوزان مخصوصة، ومدار جل أشعارهم على خرافات كانوا يصنعونها.. يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع فى الوجود. وكانت لهم أيضاً أمثال فى أشياء موجودة، نحواً من أمثال كليله ودمنة، ونحواً مما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها. وكانت لهم طريقة أيضاً - وهى كثيرة فى أشعارهم - يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه، وتنقل الدول، وما تجرى عليه أحوال الناس وتؤول إليه. أما غير هذه الطرق فلم يكن لهم فيها كبير تصرف، كتشبيه الأشياء بالأشياء...»^(١).

وقد حال ذلك دون الإفادة من كتاب أرسطو، رغم ترجمته عدة ترجمات، وإلى تكريس غنائية الشعر العربى، وأغراضه ومعانيه وأساليبه المعروفة. فكان تلك الخرافات والأمثال وتصارييف الزمان وأحوال الدول والناس، إنما هى ضرب من النثر الذى لا يجوز أن تقترب منه القصيدة.

لقد ظل النثر قسيمياً حاداً للشعر، حتى نقل عن الجاحظ صعوبة اجتماع اللسان البليغ والشعر الجيد فى إنسان واحد، وكذلك الأمر فى اجتماع بلاغة الشعر وبلاغة النثر، التى يسميها «بلاغة القلم»^(٢) وهو قول ينسبه الجاحظ إلى سهل بن هارون (المتوفى عام ٢١٥هـ).

(١) حازم القرطاجنى: منهاج البليغ وسراج الأدباء، ص ٦٨.
(٢) مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب - ١ -، ص ٢١٣.

وهذه النظرة تستمر في القرون التالية، فيؤكدها الفارابي (المتوفى عام ٣٣٩هـ) حيث يميز بين الشعر والنثر تمييزاً واضحاً، والسجستاني المنطقي (المتوفى عام ٣٨٠هـ) الذي يشير إلى أن النظم أدل على الطبيعة؛ لأنه من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل؛ لأنه من حيز البساطة^(١).

وبرزت جهود نقدية كثيرة، تنصرف إلى حل أبيات الشعر، وإرجاع معانيه إلى النثر. فآلف الثعالبي (المتوفى عام ٤٢٩هـ) كتاباً دعاه (نثر النظم وحل العقد) كما تكلم العسكري قبله عن حل المنظوم، إذ كان النثر مستقل الأسلوب والغرض والمعنى، ولا بد لوجوده في الشعر من مبرر (اضطراري) بعبارة ابن طباطبا العلوي الذي يوجب على الشاعر «إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر» أن يدبره تدبيراً سليماً يسلس له معه القول، ويترد فيه المعنى^(٢)، ولذا كان الناقد يميل إلى التسليم «بوجود مجالات نوعية لأجناس الأدب شعراً ونثراً»^(٣) وتفرقت - من بعد - طرق التمييز بين أنواع الفن وأجناسه، سواء أكان ذلك بالأداة أو نوعية الاستجابة أو الغرض أو المعنى. فالفارابي يلاحظ أن استجابة المتلقى تتحدد نوعياً بالجنس نفسه^(٤).

بينما يرد ابن طباطبا تفاضل الأشعار في الحسن، على تساويها في الجنس، إلى تفاوت الشعر في «التفصيل» وتفاضل الشعراء في «المعاني»^(٥).

أما حازم فيلجأ إلى تقسيم غريب للأجناس بحسب المعاني والأغراض وتدرجها من الأجناس الأول كالارتياح والاكتراث وما يتركب منهما، والأنواع التي تحت هذه الأجناس، كالاستغراب والاعتبار والغضب والخوف والرجاء، والأنواع الأخر التي تحتها كالمده والنسيب والثناء.. «فمعاني الشعر على هذا التقسيم، ترجع إلى وصف أحوال

(١) نفسه: ص ٢١٤.

(٢) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص ٤٧.

(٣) ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ٤٦.

(٤) جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص ٢١٤.

(٥) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٣.

الأمور المحركة إلى القول، أو إلى وصف أحوال المتحركين لها، أو إلى وصف أحوال المحركات والمحركين معاً. وأحسن القول وأكمله ما اجتمع فيه وصف الحالين»^(١).

وإذا كانت تلك هي الطريقة الأولى إلى اقتباس المعاني لدى حازم، فإن الطريقة الثانية عنده، هي التي تتم «بسبب زائد على الخيال. وهو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل...»^(٢).

فكان حازم يجارى بهذا، تقسيم أرسطو للشعر، ويفرد للقصصى والملحمى طريقاً، بمقابل الشعر المنبعث من المحركات، أى الغنائى، وهو الذى فصل فيه القول فى القسم الأول. وبذلك يعيدنا حازم إلى تقسيم ابن طباطبا الأنف ذكره، وتمييزه الشعر القصصى فى نوع خاص، إلا أن أثر نظرية أرسطو فى المحاكاة، كان أظهر وأوضح فى تقسيم حازم الذى عد قصيدة الأعشى فى قصة وفاء السموأل، ضمن المحاكاة التامة فى الوصف، «وهى استقصاء الأجزاء التى بمولاتها يكمل تخيل الشئ الموصوف [كالحكمة] وفى التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكى ومولاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها كقول الأعشى: كن كالسموأل....، فهذه محاكاة تامة»^(٣).

ولعل حازم يستعيد هنا مصطلحات أرسطو حول الملحمة التى عدها قصة، «تتناول عدة أجزاء للفعل فى وقت واحد»^(٤).

أما ابن طباطبا فقد تناول قصيدة الأعشى فى وفاء السموأل وقصة خبر السموأل، مؤكداً على استيفاء الشاعر لأحداث الخبر كله فى قصيدته، حتى إن سامع هذه القصيدة يستغنى عن «استماع القصيدة فيها.. لاشتمالها على الخبر كله بأوجز كلام، وأبلغ حكاية، وأحسن تأليف، وألفظ إيماء»^(٥).

(١) حازم: منهاج البلغاء، ص ١٢-١٣.

(٢) نفسه: ص ٣٩.

(٣) نفسه: ص ١٠٥-١٠٦.

(٤) أرسطو طاليس: فن الشعر، ص ٦٧.

(٥) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٤٨.

وإذا عدنا إلى قصة وفاء السموأل، كما أوردها الأعشى في ديوانه، وجدنا أنها جاءت في معرض مدح الشاعر لشريح بن حصن بن عمران بن السموأل بن عاديا، أى أن السياق الغرضي الذي جاءت فيه، ينأى بها عن مرمى القصة الشعرية، فالشاعر يبدأ بذكر خبر السموأل ووفائه، في البيت الخامس من القصيدة^(١) حين يخاطب الممدوح بالقول:

كن كالسموأل إذ سار الهمام لهُ في جحفلٍ كسواد الليل جرّارٍ

ويلتزم تفاصيل قصة (أو خبر) السموأل الذي قيل إن امرأ القيس أودع عنده دروعاً له، قبل أن يقصد إلى قيصر.. وقد أتى الحارث بن ظالم (أو بن شمر) فطلب هذه الدروع من السموأل، فرفض تسليمها، فأخذ ابنه رهينة عنده، وخبر السموأل بين قتله أو تسليم الدروع، فأصر السموأل على إيبائه، فقتل الحارث ولده الذي عنده، وأدى السموأل الوديعة التي عنده لأهل امرئ القيس بعد موته^(٢).

وتشتمل القصة على تعيين المكان، وهو الحصن المعروف بـ(الأبلق) في (تيماء) ببادية الشام وتضم محاورات مصدرة بالفعل (قال)، وبعض التوقفات السردية التي تعبر عن مرور الزمن أو التفكير قبل إنجاز الفعل التالي، لكن الأعشى يحضر كراوٍ خارجي عليم، فنجدّه يعلق على الخبر في نهاية القصيدة، وكأنه يحث المخاطب (المروى له) ليقتدى بوفاء السموأل لا سيما وهو جده.. وأن يجيره ويعينه.

لقد أخل بقيمة السرد في هذه القصة، خلوها من هدف خاص أو خطة سردية واضحة، وذلك ما أشار إليه مقدم الديوان ومحققه، الذي رأى أن شعر الأعشى القصصي يقوم على "مجرد الحكاية والسرد" لذا فهو يفرقه عن الشعر القصصي، كما يعرفه الغربيون ويفضل تسميته بـ(القصص في شعر الأعشى)^(٣).

(١) القصيدة هي القطعة رقم (٢٥) في: ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، ص ١٧٩-١٨١.

(٢) الديوان: ص ١٧٨ والميداني: مجمع الأمثال، م ٣، ص ٤٤٦.

(٣) ديوان الأعشى: ص - ب - المقدمة.

وهذا تفریق دقیق و علمی. فالغربيون المعاصرون، وقد ورثوا الشعر القصصى عن اليونان، اعتادوا نظم قصص شعرية ذات هدف قصصى، وخطه سردية، نفتقدها فى شعرنا الذى تغلب الرؤية الشعرية على بنائه القصصى، فيكون وجود القصص فى القصائد خارجياً، غير ملتحم ببنائها العضوى. وهذا يبرر تسمية صنيع الأعشى وسواه من الشعراء بالقصص فى الشعر، وليس (الشعر القصصى) بالرغم من وجود عناصر سردية كثيرة نذكر منها:

١ - تسمية الشخصيات: السموأل - الحارث - وذكر بعضها دون تسمية: (ابن السموأل)، وإغفال تسمية الابن رغم دوره المؤثر فى القصة، دليل على الهدف الوعظى.

٢ - تعيين المكان: وهو قصر الأبلق فى (تيماء). وتحديد مكان الواقعة.

٣ - المحاورات: إذ كان الأعشى راوياً خارجياً عليمًا، وقد تخطى عن صوته أحياناً لينقل التلغظات المتداولة بين الشخصيات. وهى خمس محاورات مسبقة بالفعل (قال)، وثلاث منها يتلفظها السموأل، واثنان يتلقطها الحارث.

٤ - يلاحظ خلل واضح فى رسم الشخصيات، إذ تسالت إليها رؤية الراوى، فاعتبر تسليم الدروع إلى الحارث غدرًا. وجاءت هكذا على لسان الحارث وهو يعرض الأمر على السموأل، مخيراً إياه بين قتل ابنه أو تسليم الدروع، أى بين الثكل والغدر.

فقال : ثكلٌ وغدرٌ أنتَ بينهما فاختر وما فيهما حظٌ تختار

فلم يحافظ على وحدة الشخصيات، وجعلها تتحدث بلغة واحدة، هى لغة الراوى (الشاعر) إذ لا يعقل أن يسمى الحارث تسليم الدروع (غدرًا).

وقد كان أسلوب الأعشى القصصى مشجعاً للباحثين كى يروا الملامح القصصية فى شعره، وهم يشيرون إلى قصائد محدودة، كقصيدته فى مدح سلامة الحميرى التى يقص فيها ما كان بينه وبين الخمار (صاحب الحانة) ويصفه بأنه عالج غير عربى (أزرق العينين)، ويسميه (حداداً) كما يرصد حركاته، وهو يتفحص الدراهم، ثم وهو

يدور عليهم بإبريقه حتى تصيبهم النشوة فيخرجون من الحانة إلى ركايبهم وخيولهم^(١).
وهي قصيدة تستغرق في وصف جو الحانة وطقوس الشرب، إلا أنها تقدم (جواً عاماً)
ولا تقوم بتثبيت سياق قصصى واضح.

وهو الأمر الذي سنرى أثره لاحقاً في خمريات أبي نواس ذات السياق القصصى
التمطى العام، أى تلك التى ينشغل فيها بوصف الخمر، وطقوس شربها وجللماتها.

ولا نستطيع أن نعد الحوار وحده، عنصراً كافياً للقول بوجود نزعة قصصية في
شعرنا التراثى، إذ كان الشعراء يلتزمون أسلوباً محدداً، وصيغاً متفقاً عليها، فأصبح
الشاعر مقيداً بها، ملتزماً بترديدها مثل صيغة (وقائلة) فى شعر حاتم الطائى:

وقائلة: أهلك بالجرود مالنا ونفسك حتى ضرّ نفسك جودها
فقلت: دعيني إن تلك عادتي لكل كريم عادة يستعيدنها

فهذا الحوار القائم على التساؤل «يتخذ من المرأة محوراً محركاً للأجوبة الجاهزة
فى فكره»^(٢).

ولكننا نلاحظ الافتعال والتجريد فى هذا الحوار الخالى عادة من التسميات
والتجارب الخاصة. فالمرأة واسطة أو وسيلة لبيان الكرم. وهذه المحاورات أو المقاطع
الحوارية المنبثة فى بعض الأعمال (كالمعلقات وشعر عمر بن أبى ربيعة وأبى نواس)
«لا تفلح فى إرساء اتجاهات درامية أو ملحمية فى شعرنا العربى»^(٣)؛ لأنه ينطلق أساساً
من الفئائية والوصف، فيظل الحوار صريحاً مباشراً. والخلاصة بصدد الحوار هى أنه
مفتعل ومجرد ويستند إلى صيغ أو أنماط صياغية ثابتة ومكررة.

(١) ديوان الأعشى: القصيدة رقم ٨، ص ٦٩ وما بعدها، ومطلعها:

أجدك لم تغتمض ليلة فترقدنهما مع رقادهما

(٢) نورى حمودى القيسى: الحوار فى القصيدة الجاهلية، القسم الثانى، مجلة الأقاليم/٦/١٩٧٤، ص ٣-٤.

(٣) كمال خير بك: حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر، ص ٢٥٦.

أما الأحداث فقد وجدت في أكثر المعلقات والقصائد الجاهلية، ولكنها «لا تستقطب حدثاً واحداً نامياً بصراع وحبكة وحوار»^(١).

ويرجع ذلك لتعدد أغراض القصيدة العربية القديمة، وافتقادها الوحدة العضوية رغم ما يبدو من ترابط بين أغراضها وموضوعاتها. وحتى القصص الديني الذي ضمته قصائد الجاهليين، «فقد كان مختصراً وموجزاً»^(٢)، وإذا غاية غير قصصية؛ لأنه قائم على «الدعوة إلى التأمل في أحوال الأقوام الذين ورد ذكرهم، وما جرى معهم، ومصائرهم...»^(٣) ويكتفى بعض الشعراء بالتلميح العابر إلى ما حدث للأمم الغابرة والتأمل في مصائرهم.

وذلك لا يكفي لتعيين ملامح قصصية في الشعر، كقول الأعشى^(٤):

ألم تروا إرمًا وعادًا أودى بها الليل والنهار

فاستعادة ما جرى لإرم وعاد لا يتم في سياق القص، بل لمجرد الإشارة والتلميح. وهذا يحضر في قصائد أخرى، يبدو القص فيها متسعاً نامياً، لكنه يعود ثانية إلى سياق المغزى أو الغرض العام، وهو شعري وصفي في الغالب، كقصيدته التي يتحدث فيها عن قصة زرقاء اليمامة، إذ نراه يخاطب ابنته التي تريد أن تجنبه مخاطر الأسفار، طالباً منها أن تكون مثل اليمامة التي ظلت تأمل عودة أخيها في شوق وأمل، وحين نقلت رؤيتها لقومها لم يصدقوها، حتى دهمهم قوم حسان وقتلوهم، وهدموا منازلهم:

كوني كمثل التي إذ غاب وافدها أهدت له من بعيدٍ نظرةً جزعاً
ولا تكوني كمن لا يرجي أوبةً لذي اغترابٍ ولا يرجو له رجعاً

(١) جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص ٦٦.

(٢) صادق مكى: ملامح الفكر الديني في الشعر الجاهلي، ص ١٢١.

(٣) نفسه: ص ١٤٠.

(٤) ديوان الأعشى، القصيدة ٥٢، ص ٢٨١.

ما نظرت ذاتُ أشفارٍ كنظرتها حقاً كما صدقَ الذئبيُّ إذ سجعا
 إذا نظرت نظرة ليست بكاذبة إذ يرفعُ الآلُ رأسَ الكلبِ فارتفعا
 وقلبتُ مقلّةً ليست بمقرفة إنسانَ عينٍ ومؤقاً لم يكن قمعا
 قالت : أرى رجلاً في كَفِّهِ كتفٌ أو يخصف النعلَ لهفى أيةً صنعا
 فكذبوها بما قالت فصبحهم ذو آل حسان يُزجى الموتَ والشرعا^(١)

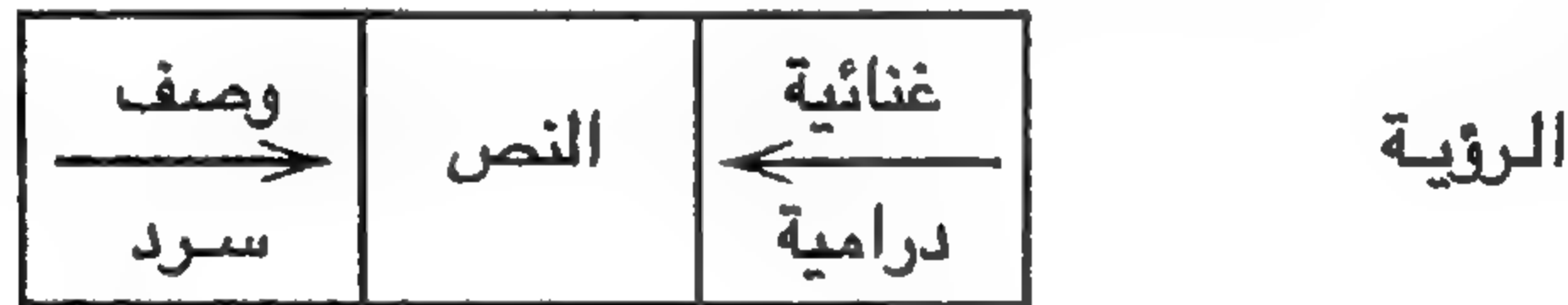
إذ نلاحظ على ورود القصة هنا، استخدام النمط الصياغى المعروف فى سرد القصص ضمن القصائد، وهو نمط (كن أو كوني...) الذى رأيناه فى قصة وفاء السموأل (كن كالسموأل...)، ورغم وجود بعض السمات السردية كالتسميات، وأفعال القول، وترادف أحداث السرد بنمو واضح، من بداية معاناة زرقاء اليمامة، حتى رؤيتها ما رأت، وتكذيب قومها لها، ثم هجوم آل حسان عليهم، لكننا نفتقد الخطة السردية الواضحة، أى المستقلة عن مرجعها، أو القائمة على تمثيل واستيعاب لتناص النوع الشعري والقصصى من جهة، وتناص الغنائى والدرامى على مستوى الرؤية، مما يولد - من بعد - امتزاج الوصفى والسردى داخل القصيدة امتزاجاً تاماً، لذا ظل الشاعر وفياً لقصة زرقاء اليمامة دون تعديل، إن وجهة النظر أو الرؤية الغنائية التى تحكمت طويلاً فى الخطاب الشعرى هى التى تفرض وجود (أنا الشاعر) وجوداً مركزياً، يجر إليه لغة القصيدة وصورها وأنساقها، حتى ما كان منها ذا سمات سردية، وذلك لما فى طغيان الأنا من تمركز إزاء الموضوع وبمواجهته، تمركزاً ذاتياً. فتصبح الغنائية مسافة فاصلة بين الشاعر وموضوعه المندرج عادة فى (غرض) عام أو معنى شائع وصور نموذجية، وأوزان مناسبة للموضوع، وحتى اقتراح مدخل (أو مطلع) مناسب، وتخلص فذ وخاتمة أو بيت قصيد. وذلك يحتم وجود نوع من دكتاتورية التناص بين النوع والنص، بحيث تنحصر الشعرية فى مقدار ما يعكس النص من مزايا (أو خصائص)

(١) ديوان الأعشى: القصيدة ١٢، ص ١٠٣، وتراجع قصة زرقاء اليمامة فى (مجمع الأمثال)، م ١، ص ٢٠٠.

نوعه الأدبي، ولقد كانت نتيجة ذلك أن تركزت الرؤية الغنائية التي ستتحصر في إجابة لوحة الوصف، واحتكار أنا الشاعر لمساحة الملفوظ، مما يجعل حوار الآخر والعالم والأشياء مفقوداً. وإذا ما جاء الحوار كمظهر نصي، فإنه لا يتعدى الحوار الصريح أو المباشر الذي يستخدم مؤشر الفعل (قال - قلت - سأل - أجبت)^(١) وهو لا ينسجم مع سمة السرد في النصوص ذات الحوار المضمن في بنية النص، والمتسلسل عبر أبيات القصيدة بيتاً بيتاً.

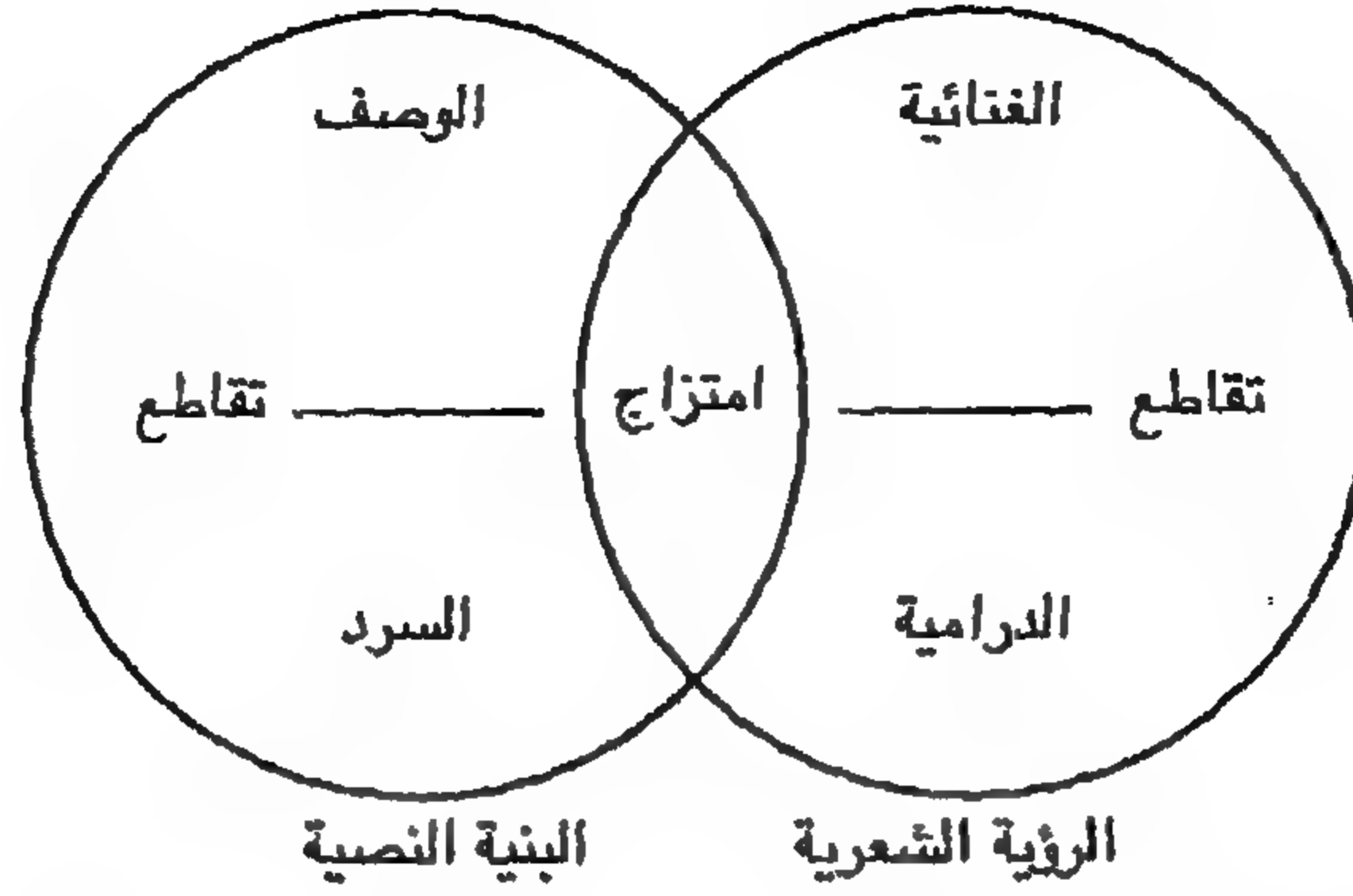
أما الرؤية الدرامية المفتقدة كمشغل للسرد في الشعر القديم، فنتصورها بأفق أوسع وأشمل؛ لأنها ذات توتر ناتج عن تقاطعات أنا الشاعر وأنا الآخر، على شكل عينات ونماذج سردية، قد يختلط السرد بالوصف خدمة لها، ولكن من منطلق هذه الرؤية الحوارية ذات التمثل العالي للأشياء والآخر والعالم.

فالدرامية ليست انفعالاً عابراً وسريعاً، وبالتالي لا تنتج لغة ذات هيجانات عاطفية مكررة، وصور مستهلكة ذات دلالات شائعة، تستفيد من ترسخها في المتلقى من خلال النوع نفسه، بل هي توتر يكون سبباً في إفراز غنى وامتلاء صوتي، وتصويري أو تعبيرى، على مستوى الشعور والوعي، كما تفرز الدرامية على مستوى الحدث وأفعال السرد، سلسلة من المواقف والحالات، وتحدد ضمائر السرد، وتعينات الزمان والمكان، مما يمكن تجريده، كمحصلة، في التخطيط التالي:



حيث تتقابل الغنائية كانبثاق عن الرؤية، مع الوصف كمظهر للنص، فيما تنتج الرؤية الدرامية، سمات سردية داخل النص. وقد تمتزج بتجاور واستقلالية، كلا الرؤيتين، فيظل مجال عملهما منفصلاً، لا يثمر ما يمكن ترسيخه على مستوى البنية درامياً في حال تقاطع هاتين الرؤيتين، وكما يلخصه المخطط التالي:

(١) محمد مفتاح: دينامية النص، ص ١١٦-١١٧.



ويؤدي الامتزاج إلى ظهور الوصف والسرد معاً في بنية النص، دون تفاعل. أما حالة التقاطع كنمو عضوي على امتداد النص، فتؤدي إلى انصهار الوصف والسرد لإنجاز وظائف أهم داخل النسيج النصي، والفاعلية اللغوية والتصويرية، وحركة التلغظات والشخصيات وضمائر السرد والتسميات وتعيين الأزمنة والأمكنة.. ويمكننا أن نتوقف عند أنماط أخرى من القص في الشعر العربي القديم، كتجربة أمية بن أبي الصلت الذي وجدنا في ديوانه عناية بنوعين من القصص: ما سار على ألسنة الناس وصار جزءاً من ثقافة المجتمع الحكائي، والقصص الديني المستمد من تاريخ الأمم الغابرة لغرض التأمل والاعتبار. ومن ذلك قصة الديك والغراب والحمامة، وصلتها بسفينة نوح وطوفانه، وقصة نذر النبي إبراهيم، وقصة ولادة عيسى ابن مريم، وأمر لوط وقومه، وقصة الطوفان، وغيرها^(١). ولكن فحص هذه القصص سردياً، يرينا أنها جاءت في سياق خاص مختلف عن خطط السرد وأهدافه وكيفيات ظهوره نصياً. فهذه القصص جاءت في سياق مواظ ودعوات للاعتدال والزهد والاعتبار والتأمل. إن هذه القصص مختزلة في إشارة أو تلميح أحياناً، دون أن يشبع الجانب الدرامي فيها، أو يترك ظلالاً سردية على النص.

أما قصص وصف الأوابد فقد انحصرت في ثلاثة أنواع حسب موضوعها وهي: ما يتعلق بحمار الوحش، أو الثور والبقرة الوحشيين، أو النعامة والظليم،

(١) يراجع بشأن هذين النوعين من القصص: كتاب (أمية بن أبي الصلت - حياته وشعره) دراسة وتحقيق بهجة الحديثي، ص ٩٢ و ١٠٦ والقصائد المذكورة في الصفحات ١٥٧، ٢٥١، ٢٩٠، ٣١٠، ٣١٢، على التوالي.

مما «يختار الشاعر ليعقد وجه شبه بينه وبين ناقلته»^(١). وهذا التحديد للقصص الثلاث الأخيرة في الشعر العربي القديم، يرينا النمطية التي حكمتها، حيث نلاحظ تكرار أحداث القصة ذاتها من حيث متنها ومبناها، أى كأحداث مروية أو مرتبة فنياً في مبنى النص، وكذا تكرار السياق الذي ترد فيه تلك القصص، وهو سياق وصفى أو بياني يمدح فيه الشاعر أو يفتخر أو يصف ناقلته أو جواده. وليس من تصرف أو تعديل في عناصر الحكاية، مما يركز الوصف على حساب السرد. وكذلك «غياب الصراع في واقع الأمر، مما يجعل الوصف عنصراً متمماً في هذه النصوص»^(٢) ينضاف لذلك، أحياناً، الاسراف في الوصف، والمبالغات الصورية المعاكسة للسرد. وحتى في كتابات الباحثين المؤيدين وجود (شعر قصصى) لدى العرب، يرد الاعتراض على هذه القصص، من حيث «افتقادها عناصر القص وبناء القصص الفني، وتسطيع الأحداث، وافتقاد رسم الشخصيات، وتسجيل الوقائع كما حصلت»^(٣).

ولعل أبرز المآخذ، إلى جانب هيمنة الغنائية والوصف، هو أن السرد لم يكن مقصوداً لذاته. بل امتثلت النصوص للأغراض الكبرى، ومزايا النوع الشعري المستقرة، وهيمنة الوظيفة الشعرية للغة، داخل تلك النصوص، حتى في البقع والمناطق السردية من النص، إذ كانت لغة النصوص وصفية، محقة، تلتهم إمكانات السرد والقص، لصالح صنع فضاء لغوي وصوري وعاطفي وإيقاعي، لا سيما في المناطق الأقرب إلى الإيقاع والتركيب.

فالمرئى له، محدد السمات، ثابت الهوية؛ لأنه متلقٍ شفاهى، يجب أن يتطابق النص إيقاعياً، مع أفق انتظاره، من حيث توفر الموسيقى الوزنية المعهودة، ووحدة القافية، وكذلك عرض المهارات البلاغية والتركيبية لغوياً.

(١) أحمد محمد النجار: تطور الشعر القصصى في وصف الأوابد، ص ٥.

(٢) نفسه: ص ١٠.

(٣) عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، ص ٤٩-٥٠.

وسنرى ذلك بوضوح، فى نوع آخر من القص الشعري، تمثله مغامرات امرئ القيس العاطفية، وما يحدث له مع النساء، ومنها ما جاء فى معلقته^(١)، كالمقطع التالى حول عنيزة:

| | |
|-------------------------------|--------------------------------|
| ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة | فقالت: لك الويلات إنك مرجلى |
| تقول وقد مال الغبيط بنا معاً: | عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل |
| فقلت لها: سيرى وأرخى زمامه | ولا تبع عدينى من جنالك المعلل |
| فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع | فألهيتهها عن ذى تائم محول |
| إذا ما بكى من خلفها انصرفت له | بشق وتحتى شقها لم يحول |

وهى قطعة سرديّة منتزعة من عدة قطع تضمها المعلقة، ويظهر لنا فيها نمطية المغامرة وافتقادها الترابط ثم عودتها إلى هيمنة (الأنثى) أو الرؤية الجاهلية للرجولة والمغامرة والفحولة، مما يحول دون إتمام القص واشتراطات السرد. وتظل هذه القصة سلسلة فى دلالات المغامرة التى تؤكد لها قصص أخرى فى النص عن (فاطم) و(بيضة الخدر) التى لا يسميها، و(أم الحويرث) و(أم الرباب)، بحيث تفقد القصة دلالتها، وأهميتها لصالح الدلالة العامة التى تربط وحدات المعلقة كلها.

وذلك ما نراه أيضاً فى مغامرات عمر بن أبى ربيعة وتلفظاته الحوارية ذات الطابع الغنائى، حيث لا يكون الهدف تحديد مغامرة مع امرأة بعينها، بقدر تأكيد الرجولة والمغامرة. وذلك ما يتكرر فى خمريات أبى نواس التى يخرج فى بعضها من الوصف العام، إلى اصطناع (أو تخيل) مشاهد سرديّة، يؤثثها الشاعر بالحوار النمطى غير المقصود لذاته، بهدف تعميق الفعل السردى أو بنية الحدث ونموه، لذا اكتفى الشاعر

(١) من أهم التحليلات الحديثة للمعلقة من هذه الزاوية، دراسة عدنان حيدر: معلقة امرئ القيس، بنيتها ومعناها، مجلة فصول، العدد ٢، ١٩٩٦، ص ٢١٣، وما بعدها.

بوصف طقس الخمرة ومجالسها، ووصف مفعولها، ومغامرته من أجل الحصول عليها، والانتشاء مع الآخرين بشربها.. ولكن بتنميق أسلوبى يخفى أفعال السرد أو يسطحها^(١).

ونخلص إلى القول بأن ما عرفه شعرنا القديم من سمات سردية وعناصر قص، كانت محددة وغير فاعلة، ولم ترسخ منزعاً أسلوبياً، يختلف عن الشعر الغنائى العربى السائد؛ لأسباب بينها فى ثنايا هذا التمهيد.

ولكن ذلك، لا يمنع قراءة التراث الشعرى، قراءة تستعين بآليات السرد، من حيث موقع الراوى، والمروى له، ووجهات النظر، والشخصيات، وعناصر الزمان والمكان، بحيث تستجلى تلك القراءات، كلما أسعفها النص، ما يمكن اعتباره عنصراً سردياً، لفحص مدى صلته بالبنية النصية، ومكوناتها أو عناصرها الأخرى، كالإيقاع والدلالة والتركيب والهيئة الخطية والمستوى الصوتى للنص.

ويبدو أن تجربة إدخال السرد إلى صلب النصوص الشعرية لتأدية وظائف بنائية خالصة، سوف يتأخر إلى حين انبعاث، أو نهضة شعرنا العربى فى العصر الحديث، حيث سيتدرج التوسل بالسرد من القص المباشر إلى بث السرد فى ثنايا الشعر، عبر تقنيات وسبل، ستتكفل الفصول التالية ببسط أنماطها وتشكلاتها البنائية، بعد تقعيد الصلة الفنية بين الشعر والقص، كمظهر من مظاهر السرد.

(١) نستذكر هنا مقولة أرسطو: فى (فن الشعر)، ص ٧١ حول الإسراف فى التنميق الذى يرى أنه يخفى الأخلاق والأفكار. وأن الصناعة والتنميق لا تكون إلا فى الأجزاء الخالية من الفعل.

الفصل الثانى

النظم السردية فى الشعر

لقد انطلقت حداثـة الشعر (الحر) فى تجاربه الريادية الأولى، من هاجس المغايرة الشكلية؛ لذا تركزت مبررات التجديد فى إطلاق القصيدة من قيد القافية الموحدة، وعدد التفعيلات الثابت فى كل بيت، ورأى المجددون أن ذلك سيعطى الأسلوب الشعرى مرونة، ليستوعب السرد القصصى والدرامى والملحمى، مما كان غائباً بسبب عائق القافية، والتفعيلات المحددة، ووحدة البيت.

وقد نصت نازك الملائكة على ذلك فى مقدمتها المتحمسة لديوانها (شظايا ورماد)، حين نفت قدرة «أية لغة مهما اتسعت وغنيت لأعلى أن تمد (ملحمة) بقافية موحدة أيا كانت...»^(١) وذلك كان سبباً من الأسباب التى حالت دون وجود الملحمة فى الأدب العربى مع أنها وجدت فى آداب الأمم المجاورة.

ويضاف إلى ذلك إشارتها لاحقاً، إلى أن الأوزان الحرة تصلح «للشعر القصصى والدرامى أكثر من صلاحيتها لغيره»^(٢) مستندة إلى ميزة (التدفق) التى شخصتها

(١) نازك الملائكة - مقدمة (شظايا ورماد)، ديوان نازك، م ٢، ص ١٣-١٤، والمقدمة مؤرخة فى عام ١٩٤٩، وسينبه إلى ذلك بعد سنوات، محمد النويهى، حين يقرر أن «الشكل الجديد بحريته فى عدد التفاعيل فى البيت الواحد، ويتخلصه من (سيمترية) البيت ذى المصراعين، ويسهولة تخلصه من القافية حين لا يحتاج إليها.. ربما له من قدرة طيبة على تنويع الإيقاع والنغم.. يستطيع أن يحقق ما عجز الشكل التقليدى عنه من مطاوعة التأليف فى فنى القصص الشعرى والدراما الشعرية»، قضية الشعر الجديد، ص ١٢٤.

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٤٥.

فى قصائد الشعر (الحر)^(١)، وهى تنشأ عن وحدة التفعيلة «مما يجعل الوزن متدفقاً تدفقاً مستمراً يخلو من التوقفات»^(٢).

ونلاحظ فى هذا التنظير، غياب الإشارة إلى عاملين مهمين، نرى أنهما ساهما فى إكساب الشعر الجديد، المرونة المطلوبة لاستيعاب القص، وتقنياته داخل القصيدة، وهما:

١ - الرؤية التى تتمركز حولها القصيدة، وتحدد المسافة بين الشاعر وموضوعه، فهى (غنائية) فى الموروث والشعر التقليدى، لا تسمح بأية استعانة قصصية، تتطلب فى الأساس رؤية درامية، تبتعد على أساسها ذات الشاعر بمسافة كافية، لتجسيد الحدث وتمثيله، داخل النص الشعرى.

٢ - اللغة التى يثقلها المنظور الغنائى بفضاءات المجاز، والصور المشحونة بالانفعال الوجدانى، مما يركز انتباه القارئ على اللغة ذاتها، لا على الجو القصصى الذى يخلقه الاقتراب من النثر، واستعارة وسائله فى العرض وتجسيد الحدث، فضلاً عن تخفيف حدة الهيجان التصويرى والعاطفى فى المفردات والتراكيب والإيقاع.

وقد وجدنا لويس عوض^(٣)، فى مقدمة ديوانه (بلوتولاند)، يسمي هذه اللغة المساعدة على القص (لهجة)، ويقرنها بتحول الرؤية من (الغنائية) إلى (الدرامية) فيقول:

«ثم إن للشعر القصصى لهجة قريبة من لهجة النثر، تساعد الشاعر القاص على المضى فى السرد، وتخرج القارئ من الجو (الغنائى) الملازم للشعر، أى تركز انتباهه على القصة من دون الشعر».

(١) يجارى الباحث فى مصطلح الشعر (الحر) ما استقر فى النقد الأدبى المعاصر، على الرغم من تحفظه عليه، والمصطلح أطلقته نازك الملائكة على شعر التفعيلة تحديداً، ينظر: عبد الرضا على: نازك الملائكة الناقدة، ص ٩٨.

(٢) نازك الملائكة: قضايا...، ص ٤١.

(٣) لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، ص ١٧.

وهو بذلك يمزج العاملين معاً، فيربط (لهجة) القصيدة بالجو السائد فيها، ولكنه لا يتابع ذلك في تجاربه التي ضمها الديوان، على الرغم من مطالبته بالحدث والحركة في أى شعر قصصى.

إن تحرر القصيدة من القافية الموحدة وعدد التفعيلات الثابت ونظام الشطرين، قد مهد للحديث عن وحدة القصيدة وتماسكها» بدلاً من وحدة البيت واستقلاله في المعنى والمبنى. وهذه الوحدة التي تنتظم أجزاء القصيدة من مطلعها أو عنوانها حتى خاتمتها، ستكون عوناً على إنجاز البرنامج السردى للنص، وعلى انفتاح القصيدة لغوياً وإيقاعياً وصورياً وتركيبياً، على طاقات القصص وإمكاناته. وبهذا يسقط في نظرنا اعتراض مندور على كتابة القصة الشعرية حين يقول:

«الشيء الذى لا نستطيع فهمه، ونرى فيه عبثاً وتبديداً للطاقة الشعرية، هو أن نرى شاعراً يحاول أن يكتب قصصاً - ولا أقول أقاصيص - شعراً، مع أن فن القصة نشأ نثراً، ولا يزال، وذلك بحكم أن النثر أكثر طواعية ومرونة وقدرة على الوصف والتحليل، فضلاً عن السرد والقصص»^(١).

ولا نشك في أن مندور إنما يصدر في اعتقاده هذا عن تصورين خاطئين هما:

١ - الاعتقاد بالفصل التام بين أجناس الأدب وأنواعه، احتكاماً إلى مزايا الأنواع الأدبية وقوانينها، وإلى تاريخية هذه الأنواع من حيث النشأة في حاضنة ما، والاستقرار داخلها. وهذا ما عكسه قوله بطواعية النثر ومرونته، وقدرته على الوصف والتحليل والسرد، بحكم نشأة القصة نثراً.

٢ - الاعتقاد بأن امتياز الشعر الحر كامن في انطلاقه من قيد وحدة البيت ووحدة القافية ووحدة التفعيلة، وإسقاط المبرر اللغوى والمبرر الرؤيوى وهما في نظر الباحث، أهم تحولين في الكتابة الشعرية، إلى جانب التغيير الشكلى. وينبنى على ذلك الاعتقاد

(١) محمد مندور: محاضرات في الشعر المصرى بعد شوقي، ص ٢٠.

بالميزة الشكلية للشعر الحر، نفى قدرته كبنية موحدة العناصر، على احتواء النزعة القصصية، وتأطيرها في القصيدة، لأن المعالجة الموضوعية، على وفق ذلك الاعتقاد الخاطيء، تقصر عنها طاقة الشعر الحر.

إن (التدفق) أو (طول القصيدة) المتاح والممكن، لن يسمحا بظهور أنماط شعرية جديدة كالمطولة وقصيدة السيرة الذاتية وقصيدة اللقطة اليومية، فحسب، بل سيغيران طريقة تمثيل القصيدة لموضوعها ثم تمثيلها له، أى أن (رؤية) الشاعر للموضوع، سوف ينالها تغيير كبير، استناداً إلى مساحة القصيدة، وتوسعها، وانفتاح لغتها على النثر وجوانب السرد، وذلك أمر سوف يؤثر في منظور التلقى وأفق التقبل أيضاً. إذ سيغير القارئ موقعه، بناء على ذلك، ليلائم رؤية القصيدة السردية ولغتها وعناصرها البنائية.

ويمكننا أن نعد محاولة نازك الملائكة رائدة في مجال تصنيف هياكل القصائد أو أبنييتها، احتكاماً إلى حضور عنصرى الزمن والحركة فيها، لأنها نبهت بذلك إلى كيفية ظهور عناصر السرد في القصيدة، وقد سمت في هذا المجال ثلاثة أنواع من الهياكل، هي:

١ - الهيكل المسطح: وهو لا يتيح فرصاً لقصيدة طويلة، لأن الامتداد المنبسط يضايق، والأوضاع المتتالية تصبح متعبة، مملة، حين لا تتخللها ذروة عاطفية.. وهو يخلو من الحركة والزمن، وقصائده ساكنة، لأنها لا تصف أحداثاً ولا تغييرات خلال زمن^(١).

٢ - الهيكل الهرمى: وهو أسلوب يستند إلى الحركة والزمن. ونقطة الارتكاز في قصائده لا بد أن تتضمن (فعلاً) أو (حادثة)، لا مجرد شيء جامد، يحتل حيزاً من المكان وحسب، وفي نطاق هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويمر الزمن، ومثل هذه القصائد: قصائد الفعل والحادثة.. وهي تتميز عن قصائد الأشياء^(٢).

(١) ينظر: نازك الملائكة، قضايا..، ص ٢٤٥.

(٢) ينظر: نازك الملائكة، قضايا..، ص ٢٤٧.

٣ - الهيكل الذهني: وهو أسلوب يقدم الحركة على أساس فكري. وقصائده تشتمل على حركة لا تقترب بزمان، ولا يستغرق أى زمن لأنها حركة فى الذهن: ذهن الشاعر، واشتملت على أفكار مجردة^(١).

وأهمية هذا التصنيف الهيكلى، نابعة، عندى، من أمور عديدة أوجزها كالآتى:

١ - التركيز على (هيكل) القصيدة وصولاً إلى موضوعها، وليس العكس، وهو تقدم واضح فى المنظور النقدي، قياساً إلى الخطاب النقدي السائد فى حينه، والمتمركز حول الأفكار والموضوعات.

٢ - الاحتكام إلى عنصرى السرد البارزين، وهما: الحركة والزمن، فى تصنيف القصائد بحسب هياكلها، وهو أمر يغير هيمنة الخطاب الغنائى وعناصره.

٣ - لا يغفل هذا التصنيف عناصر السرد الأخرى، كالحادثة أو الفعل، والمكان، والأشخاص، والأفكار.

٤ - يقترن التصنيف النظرى بالتطبيق النقدي، حيث تورد الكاتبة أمثلة لكل هيكل، فلأول (السطحي) تورد مثالين هما: قصيدة (شباك) لنزار قباني، و(شهيد ميسلون) لعللى محمود طه، وللهيكل (الهرمى) تمثل بقصيدة (التمثال) لعللى محمود طه، وللهيكل (الذهنى) تمثل بقصيدة (العنقاء) لإيليا أبى ماضى.. وتمضى فى تحليل تلك القصائد لفحص ما قدمت من أسس نظرية.

ويمكن أن نجرد مخططاً لهذه الهياكل بحسب عناصر السرد، كالآتى:

| وحدة القافية | الوصف والعواطف الحادة | الفعل أو الحادثة | الزمن | الحركة | |
|-----------------|-----------------------|---------------------|-------|--------|---------------|
| ✓ | ✓ | × | × | × | الهيكل المسطح |
| × | × | × | × | ✓ | الهيكل الذهنى |
| ✓ | × | ✓ | ✓ | ✓ | الهيكل الهرمى |

(١) ينظر: نفسه، ص ٢٥٨.

ويظهر لنا أن التدفق كان سبباً في تنويع الأساليب المتبعة لتقديم الموضوعات، أى تعدد الهياكل، ولكن اعتماد الوصف ووحدة القافية وضعف تماسك أبيات القصيدة، كانت سبباً في ضعف قصائد الهيكل المسطح. بل كان اعتماد وحدة القافية في شعرنا العربى (أو أغلبه) كما تقول نازك، سبباً في إغناء الشعراء عن التماس هيكل «معقد يقوم الترابط فيه على ما هو أعمق من القافية الموحدة»^(١).

وقد أدى ذلك إلى شيوع نماذج الهياكل المسطحة فى أغلب شعرنا العربى المعتمد على وحدة القافية ووحدة البيت^(٢).

لقد كانت محاولة نازك المستندة إلى إطلاق القافية فى الشعر (الحر)، ووحدة القصيدة بدلاً عن استقلال البيت بوحدة خاصة، والتدفق المؤدى إلى انفتاح القصيدة على إمكانات بنائية هرمية تستفيد من السرد، هى أبرز محاولات التنظير لهذا النوع من التغير فى المنظور البنائى، لكن لنا عليها ملاحظات نجلها، كالآتى:

١ - ركزت على المنطلق الشكلى (قافية - بناء...) مغفلة جانب الرؤية المتبدلة من الغنائية إلى الدرامية.

٢ - عدت التدفق من مزايا الشعر الحر المضللة، وهو عندها ناجم عن وحدة التفعيلة مما يسبب انعدام الوقفات فى (الشعر الحر)، ويجعل قصائده تبدو وكأنها لا تريد أن تنتهى^(٣).

ولم تضع يدها على أهمية هذه الميزة البنائية لتحرير القصيدة من المنظور الغنائى المثقل بالميوعة العاطفية والفضاءات اللغوية المجردة والموضوعات المكررة، بالرغم من تنبيهها على ما فى القصائد ذات الهيكل المسطح من أوصاف وعواطف حادة، بمقابل الفعل (أو الحادثة) فى قصائد الهيكل الهرمى.

(١) نازك: قضايا...، ص ٢٤٤.

(٢) يناقش عبد الرضا على هذا رأى، ويرى أن إيراد الشاعرة لنماذج من الهيكل الهرمى، موحدة القوافى، يدل على براءة القافية من تلك السطحية، ويحصر المسئولية فى الشاعر ليس غير. ينظر: عبد الرضا على، نازك الناقدة، ص ١٥٨.

(٣) ينظر: نازك، قضايا...، ص ٤١-٤٤.

ونحن لا نريد التقليل من خطر وحدة القافية في ظهور نماذج مسطحة في شعرنا العربى، ولا التهوين من ضررها في تعضيد المنظور الغنائى وإعاقة ظهور النزعة الدرامية عامة، والقصصية خاصة، فى القصائد العربية، إلا أننا نريد النظر إلى الموضوع شمولياً، لكى نبرز أهمية الرؤية فى تحديث الشعر، وتنويع أنماطه، فنحن - مثلاً - قد عثرنا على نماذج (القصة الشعرية) فى شعرنا المعاصر غير الحر، ولم يمنع التزام الشعراء بوحدة القافية من ظهور القصص الشعرية منذ مطلع النهضة الأدبية. ولكن غياب الرؤية الدرامية وانطلاق الشعراء من الغنائية وعناصرها، قد جعل الوصف والعاطفية والهيجان اللغوى والصورى والإيقاعى، تهيمن على القصيدة، وتتسبب فى تأخر السرد وغيابه أو ضعفه.

وقد عدنا إلى عدد من القصص الشعرى، فاتضح لنا جهل كتابها بمقومات القص أولاً، وبعناصره ومتطلباته. مما جعل تلك القصص نظماً لحبكات جاهزة أو مكررة. كما أن بعضاً منها ينطلق من مفهوم مشوش وغير واضح للصلة بالمرجع الذى يستقى منه قصته الشعرية، سواء أكان ذلك المرجع نصاً أو أسطورة أو حكاية أو تاريخاً. إن الصعوبة فى القصة الشعرية، كامنة فى الجمع بين فنين متباعدين، أو شكلين لكل منهما اشتراطاته ومطالبه وعناصره، بالرغم من ملاحظة النقاد «أن النص الشعرى لا يخلو من نسيج أحداث يضربون لها مثلاً بالقصائد المدورة»^(١)، ويمثلون لها بالشعر القصصى المستند إلى (حدث) وعقدة ووقائع وحركة^(٢)، بل يبلغ التطرف ببعضهم، إلى حد استعادة قول فردريك شليغل «إن كل الشعر الحديث يستعيد تلويناته الأصلية من الرواية»^(٣).

(١) مصطفى الكيلانى: فى الميـتا - لغوى والنص والقراءة، ص ٥٤، ٦٢، ٦٩ ويؤكد إدوار الخراط أن «السرد وجد فعلاً فى كثير من القصائد البحثية، سواء كانت موزونة مقفاة أو غير موزونة وغير مقفاة». ينظر الخراط: الكتابة عبر النوعية، ص ١١.

(٢) ينظر: لويس عوض، بلوتولاند، ص ١٧.

(٣) تودوروف: باختين - المبدأ الحوارى، ص ١٩٨.

وهم بذلك يعيدوننا إلى التقسيمات الكبرى في الأجناس والأنواع الأدبية، فيركزون على معالجة القدامى للسرد في الشعر، وهذا واضح في قراءة جينيت لأفلاطون، حيث ينقل عنه في كتابه، (جامع النص) أن كل قصيدة هي بمثابة سرد لأحداث سابقة أو حالية أو مستقبلية، ويتخذ سرد الأحداث سابقة أو حالية أو مستقبلية، ويتخذ سرد الأحداث (بالمعنى العام للكلمة) ثلاثة أشكال هي: «السردى الصرف، والإيماني القائم على الحوار كما يحدث في المسرح، والشكل المزدوج أى قرن سرد الأحداث بالحوار كما فعل هوميروس في أعماله»^(١).

وذلك قريب من تمييز إليوت بين الأصوات الثلاثة في الشعر، وهى صوت الشاعر متحدتاً إلى نفسه في الشعر الغنائى، وصوته متحدتاً إلى جمهوره، فى المنلوج الدرامى، وصوته وهو يحاول أن يخلق شخصية درامية تتحدث بالشعر المنظوم (الشعر المسرحى).

ويرى إليوت أن الصوت الثانى، أى صوت الشاعر مخاطباً آخرين، هو الذى نسمعه بوضوح «فى أغلب الأحيان فى الشعر الذى لا يكتب للمسرح، وفى الشعر الذى يقص قصة»^(٢) ويحسم رأى إليوت هذا، وجود الصوت فى القصيدة، استناداً إلى الضمائر اللغوية، وليس إلى الخطاب ودرجة وجود الحوارية فيه، كما أوضح باختين بصدد رواية الأصوات المتعددة (البوليفونية) بمقابل الرواية أحادية الصوت (المونولوجية) واختلافهما فى «تقديم الحوارية لوعى البطل بوصفه وعياً آخر وليس مجرد موضوع بسيط لوعى المؤلف كما فى المونولوجية»^(٣).

ولكن عودتنا لفحص نماذج (القصة الشعرية) ترينا نمطية الوقائع والشخصيات وضعف الحوارية سواء على مستوى العمل كبناء عام، أو على مستوى رسم أو تحديد وعى الشخصية وعلاقتها بسواها، وكذلك علاقة العمل بسواه من الأعمال.

(١) جينيت: جامع النص، ص ٢١.

(٢) ت.س. إليوت: مقالات فى النقد، ترجمة لطيفة الزيات، ص ٧٥.

(٣) باختين: قضايا الفن الإبداعى عند ديستوفسكى، ترجمة جميل نصيف، ص ٢٢١ و ٢٢٢.

فهذه قصص الشعرية بأنواعها: الدينية أو التاريخية أو الأسطورية أو قصص الشخصيات والطبائع الواقعية، تنطوي على رؤية قاصرة للصلة بالمرجع وكيفية ظهوره في القصائد الطويلة المكرسة لإنجاز القصص الشعرية. كما تعاني من ثبات وتقليدية على مستوى الإيقاع ومهيمنات النظم، كوحدة القافية أو حضورها الموسيقي القوي، وبروز الوزنية والتشكيلات العروضية، وتأخر الجوانب السردية لصالح إبراز الوصف أو العاطفة.

كما تشكو من استخدام اللغة لوظائف شعرية، أي ذات هدف مجازي أو تصويري، لا ينسجم مع دورها في السرد. وذلك ناجم في الأساس من ضعف الرؤية الدرامية ذاتها، وبقاء الشاعر بحدود غنائته المعهودة، وإن كنا نجد بعض النقاد يدافعون عن سردية الشعر الغنائي، مبررين ذلك «بوجود صيغ الحوار، وضمائر السرد في القصائد الغنائية»^(١).

بل يتخذون من تشكلات القناع والمونولوج الدرامي في الشعر الحديث دليلاً على «وجود القص في الشعر الغنائي عامة، وعلى شيوخ (الهيكل الروائي) في القصيدة»^(٢).

ولكن الإفصاح عن وجود القصة في الشعر بكثافة وحضور أساسي، يتم عبر تشكيل بنائي واضح، هو القصة الشعرية، التي ينم وصفها عن تراتب أهمية عناصرها، فالقص مقصود فيها، ولكن بأدوات الشاعر وعناصر الشعر. ومن هنا تنشأ المفارقة إذ يتخير الشاعر أحد أمرين: إما الإسراف في جانب القص، أو الوفاء لقواعد الشعر.

وفي كلا الحالين تظل القصة - في - الشعر منظومة نظاماً، تضيع ملامحها في ثنايا الصور والألفاظ والإيقاع الشعري، كما تخسر القصيدة شعريتها، بإعادة تصوير الواقعة.

(١) شجاع العاني: السرد في القصيدة الغنائية، مجلة الأفلام، ٤-٥ نيسان - أيار ١٩٩٤، ص ٦٩.

(٢) نفسه: ص ٦٦.

وقد حفظ لنا شعرنا المعاصر نماذج قصصية شعرية لآياس أبى شبكة عن (بشر بن عوانه) و(شمشون)، وللأخطل الصغير ولعمر أبى ريشة عن (ديك الجن) ولشبلى ملاط عن (سيف بن ذى يزن)، وللعقاد عن (إيكاروس) وغيرهم. إضافة إلى قصص اجتماعية وعاطفية متخيلة مثل (ثورة فى الجحيم) للزهاوى، (ويساط الريح) لفوزى المعلوف وغيرهما.. ولكن النقاد والدارسين، خلطوا بين هذه القصص الشعرية الطويلة، والملاحم الشعرية، واتضح اضطراب المصطلح لديهم فى عناصر السرد ومفاهيمه. ففى حين يضعون حجم العمل واعتماده الحوار، مقياساً لكونه مطولة^(١) يسمون أعمالاً مشابهة بالملاحم^(٢)، ويسمون أحياناً قصائد طويلة أو قصائد قصصية مطولة^(٣).

ولكن باحثاً آخر يضع معياراً واضحاً، بعد أن يرفض معيار التقنية أو اللغة الشعرية، ومعياره هو «الخروج من النظم إلى روح الفعل، واعتماد الموضوعى والذاتى، من خلال انفعال الشاعر، وحذف المسافة بين الذاتى والموضوعى»^(٤). وكأنه بهذا التحديد ينبه إلى الفعل بمواجهة النظم السائد فى القصائد الغنائية، ولكن دعوته لحذف (المسافة) بين الذاتى والموضوعى، تعوزها الدقة وينقصها الوضوح، لأنها من أخطر مشكلات الرؤية فى المنظور الشعرى المعاصر.

ولو أخذنا الزهاوى مثلاً للقصة الشعرية المطولة، لوجدناه فى (ثورة فى الجحيم) يقارب شكل (رسالة الغفران) للمعري أو (جحيم) دانتي. لأنه أراد فيها تصوير الجحيم وحياة الناس فيها،

من خلال استخدام ضمير المتكلم، فالشاعر هو المتحدث فى القصيدة، وبعد أن يصور موته، يتخيل ملكين هما منكر ونكير يأتیان ليأخذهما للحساب، فيطيران به إلى الجنة،

(١) عزيزة مريدن: القصة الشعرية فى العصر الحديث، ص ٤٦٩.

(٢) يسمى أحمد أبو السعود مطولة الزهاوى الشعرية (ثورة فى الجحيم) ملحمة. نقلاً عن مريدن، ص ٤٥٢.

(٣) مريدن فى وصف قصيدة مطران الطويلة (نيرون)، المصدر السابق، ص ٤٦٨.

(٤) نذير العظمة: شكسبير العربى، مجلة علامات، م ٤، ج ١٤، ديسمبر ١٩٩٤، ص ٩٣.

فيصفها للقارئ مفصلة، ثم يأخذانه إلى الجحيم، فيصف ما فيها من عذاب ورهبة. ويقص لقاءه مع الشعراء والفلاسفة، ثم يتخيل مخترعاً يخترعه أحد سكان الجحيم ومعذبيه، وهي آلة تطفئ السعير، يستخدمها أهل الجحيم في حربهم مع (الزبانية) الذين يحرسون أركان الجحيم، فينتصرون عليهم، ثم يهرعون إلى الجنة، ليحتلوا قصورها^(١).

ولا شك في أن الزهاوي أدرك خطورة نبوءته هذه، فسارع ليختم مطولته ببيتين، يحولان تلك الرحلة الخالية المتصورة، إلى حلم رآه الشاعر في المنام:

وتنبهتُ من منامي صبحاً وإذا الشمس في المساء تنيرُ
وإذا الأمر ليس في الحق إلا حلماً قد أثاره الجرجيرُ

وهكذا يتحول خط السرد متجهاً - تحت وطأة الخوف من القارئ الضمني والرقيب - إلى تحويل وقائع القصة وأحداثها، إلى أضغاث حلم (أثاره) نبات الجرجير! ويضاف لهذا التحويل غير المبرر، تواضع أداء المطولة، ورتابة إيقاعها المستند إلى تفعيلات بحر الخفيف الرتيبة، والمتباعدة في حركاتها وسكناتها، مما أوقع الشاعر في التدوير كثيراً، يضاف إلى ذلك افتعال القافية بسبب التزام الشاعر وريراً واحداً في الأبيات كلها، رغم طول القصيدة.. فكان يغير أسماء الأعلام بشكل نافر، لكي تلائم القافية، مثل (شاكسبير..) ويأتى بمفردات غريبة مثل (تطور أى تحوم، والساعور واليحمور ومأطور..) كما كان يعيد القافية في بيتين متتاليين أحياناً.

ولا يخفى على قارئ (ثورة في الجحيم) حضور (ذات) الشاعر بشكل حاد يناقض متطلبات القص، حيث تنسحب (ذات) الشاعر في الأجناس الشعرية غير الغنائية أو الوجدانية إلى خلفية الإبداع^(٢).

(١) ينظر: حاتم الصكر، الأصابع في موقد الشعر، ص ٢٥٤-٢٥٥.

(٢) ينظر: نذير العظمة، (شكسبير العربي)، ص ٩٢.

فالانفعال في قصيدة الزهاوي واضح، ومنطلقه الذاتي أدخل برسم شخصياته وتصوير الأمكنة والأحداث، كما أن إفادة الزهاوي كانت قاصرة، إذ لم يتمثل مراجعة، سواء القرآني منها (أي تصوير القرآن الكريم للجنة والنار والحساب والبعث) أو التي تتصل بدانتى والمعري. وقد لاحظت هذا القصور في قصيدة أخرى للزهاوي، تتضمن دعاء نوح، حيث وقع تحت ضغط المرجع، والواقعة الطوفانية التي يقصها، واكتفى بالنظم، رغم أنه اتخذ صوت الراوي الضمني أو المشارك الذي يقص سرداً ذاتياً بلسان نوح، لكنه لم يتصرف بالمادة المروية، فقد نظم الآيات (١-٢٨) من سورة نوح نظماً مباشراً. فإذا تقول الآيات ﴿رَبِّ إِنِّي دَعَوْتُ قَوْمِي لَيْلاً وَنَهَاراً (٥) فَلَمْ يَزِدْهُمْ دُعَائِي إِلَّا فِرَاراً (٦) وَإِنِّي كُلَّمَا دَعَوْتُهُمْ لِتَغْفِرَ لَهُمْ جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ وَاسْتَغْشَوْا ثِيَابَهُمْ وَأَصْرُوا وَاسْتَكْبَرُوا اسْتِكْبَاراً (٧) ثُمَّ إِنِّي دَعَوْتُهُمْ جِهَاراً (٨) ثُمَّ إِنِّي أَعْلَنْتُ لَهُمْ وَأَسْرَرْتُ لَهُمْ إِسْرَاراً (٩) فَقُلْتُ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ إِنَّهُ كَانَ غَفَّاراً (١٠) يُرْسِلِ السَّمَاءَ عَلَيْكُمْ مِدْرَاراً (١١) وَيُمْدِدْكُمْ بِأَمْوَالٍ وَبَنِينَ وَيَجْعَلْ لَكُمْ جَنَّاتٍ وَيَجْعَلْ لَكُمْ أَنْهَاراً (١٢) ۝﴾.. يقول الزهاوي في قصيدته (طاغية بغداد) مصوراً ضيقه بأوضاعها مطلع هذا القرن:

| | |
|--|--|
| رَبِّ إِنِّي نَصَحْتُهُمْ أَنْ يَتُوبُوا | ثُمَّ إِنِّي أَنْذَرْتُهُمْ إِنْذَاراً |
| رَبِّ إِنِّي دَعَوْتُ قَوْمِي لَيْلاً | ثُمَّ إِنِّي دَعَوْتُ قَوْمِي نَهَاراً |
| ضَلَّ قَوْمِي فَلَمْ يَزِدْهُمْ دُعَائِي | رَبِّ إِلَّا بُعْداً وَإِلَّا فِرَاراً |
| رَبِّ إِنِّي دَعَوْتُهُمْ فَتَمَادُوا | وَأَصْرُوا وَاسْتَكْبَرُوا اسْتِكْبَاراً |
| ثُمَّ إِنِّي أَتَيْتُ جِهَاراً دُعَائِي | ثُمَّ إِنِّي أَسْرَرْتُهُ إِسْرَاراً |
| قُلْتُ : يَا قَوْمِ اسْتَغْفِرُوا اللَّهَ تَنْجُوا | إِنَّهُ كَانَ رَاحِماً غَفَّاراً |
| إِنَّهُ يُرْسِلُ السَّمَاءَ عَلَيْكُمْ | مِثْلَمَا تَبْتَغُونَهَا مِدْرَاراً |
| إِنَّهُ اللَّهُ يَجْعَلُ الْأَرْضَ جَنّاً .. (م) | تِ وَيَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ |

فالأبيات المقتبسة هنا، وتلك المذكورة في متن القصيدة، لا تبتعد حتى في صياغتها، عن متن الآيات، بل تنقلها حرفياً كما رأينا، وكذا في أبيات أخرى من القصيدة مما أضاع الالتقاط الرمزي للقصة، ومطابقتها لحال الشاعر مع أهل مدينته. فقد سيطرة المتن الأول حتى في روى القصيدة التي انبثت على قافية الراء المطلقة، محاكاة للسجع في الآيات والمبنى على فواصل رائية أيضاً، فضلاً عن نقل آيات كاملة في الأبيات.

وهذا الموقف يوصلنا إلى الحديث عن (التناص)، والعلاقة بين الواقعة الشعرية الواقعة الخارجية، أو بين النص ومرجعه. لقد بحث النقاد في التناص ومفاهيمه وآلياته وكيفياته. ورأوا أنه ليس مجرد نقل أو اقتباس، أو إدخال نص في نص، أو محاكاته إطارياً أو أسلوبياً، بل هو تمثيل وامتصاص للنص الأول، كي ينبث في ثنايا وطيّات النص الجديد. وقد حظى التناص باهتمام النقاد العرب القدامى تحت تسميات عديدة، وانتبهوا إلى ضرورته، ورصدوا طرائق ممارسته، رغم أن معالجتهم له كانت تهتم بالبناء الجزئي والخاص^(١). فهم يعاينون المؤثر عبر النقل والسرقة أو الأخذ وكمياته وكيفياته، مغفلين ستراتيغيته أو أثره في الخطاب.

ولعل حازم القرطاجني قد وضع أساساً لم يبن عليه من جاء بعده، تفريعات أو تنويعات مناسبة، حين قال بمفهوم الإحالة أي أن «الشاعر يحيل بالمعهد على الماثور»^(٢) وهو اختزال مكثف لصنفين من الخطاب يعملان في تشكيل النص بنائياً، ويحددان التفاعل النصي بالصلة بين المعهد والماثور، وبور الشاعر في (الإحالة) بالقول المعهد على ماثور مشترك، يرشحه سياق النص، وشفراته المودعة لدى القارئ أيضاً، مما يجعله - أي التناص - عملاً مشتركاً بين القارئ والنص.

لقد كان (التناص) أحد مقترحات نقاد ما بعد البنيوية الذين أحسوا بأن تأمل بنية النص على النحو الذي أرادته البنيوية نسقياً، يغلق أفق القراءة، ويجرد بنية النص، دون الإحاطة بشعريته التي تؤدي فيها الدلالة والعوامل السياقية الأخرى دوراً مهماً.

(١) ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، ص ٢١.

(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلاغة...، ص ١٨٩.

إن ثمة نسباً أو قرابة لازمة بين النص وسواه من أفراد النوع. وهو ما أرادت جوليا كريستيفا أن تبني عليه نظريتها النصية. فهي ترى أن النص إنتاجية، تربط بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. «ففى فضاء نص معين، تتقاطع وتتناصر ملفوات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»^(١).

وقد ميزت كريستيفا التى يعود الفضل إليها فى مصطلح (التناس)، بين ثلاثة أنواع منه، «تقوم على الترابطات النصية عبر النفى الكلى، حيث يكون المقطع الدخيل منفياً نفياً كلياً، والنفى المتوازى. الذى يظل فيه المعنى المنطقى للمقطعين هو نفسه، والنفى الجزئى حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعى منفياً»^(٢).

وكان باختين قبل كريستيفا، قد تحدث فى علاقة النص بسواه من دون أن يذكر المصطلح، بل استخدم (الحوارية) لتعريف العلاقة الجوهرية التى تربط أى تعبير بتعبيرات أخرى^(٣). فكل خطاب يعود إلى فاعلين وبالتالي إلى حوار محتمل. فمهما كان موضوع الكلام، فإنه قد قيل من قبل، بصورة أو بأخرى، لذا يصف باختين أعمال تولستوى بأنها (مونولوجية)، لقيامها على وحدة متراصة لا صوت فيها إلى جانب صوت المؤلف، بينما يصف أعمال دوستويفسكى بأنها (بوليفونية) «أى ذات بعد حوارى وتعددية صوتية»^(٤).

وينقل بعض النقاد مستوى التناس إلى اللغة والبناء التركيبى، فيرى جيرار جينيت أن معمار النص أو جامعه، «يتركز فى التعالى أو التداخل النصى عبر الوجود اللغوى، سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً، لنص ما فى نص آخر»^(٥).

(١) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهى، ص ٢١.

(٢) ينظر: نفسه، علم النص، ص ٧٨-٧٩.

(٣) تودروف: باختين - المبدأ الحوارى، ص ٨٢. وباختين: قضايا الإبداع الفنى عند دوستويفسكى، ص ١٥٤، ٢٨٦.

(٤) تودروف: باختين...، ص ٨٥-٨٦.

(٥) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص ٩٠.

ولم يعد التناص يقتصر على كشف صلة النصوص، الخفية وغير المعلنة، بنصوص أخرى أو مراجع خارجية عن بنائها. بل صار درس التناص يتوجه بعبارات الكتاب والمؤلفين أنفسهم،. حيث يشيرون إلى مصادر نصوصهم، وكأنهم يوجهون قراءهم، قصداً، إلى إدراك نصوصهم، واكتناه شعريتها، فى ضوء علاقات تلك النصوص بمصادرهما أو مؤثراتها.

وبدلاً عن اكتشاف السرقات والتناظرات الصياغية الظاهرة، انصرف النقاد، عبر مقترب التناص، إلى فحص الكيفيات التى يتم بها ظهور (أو وجود) نص ما فى نص آخر.

ومن أبرز محاور (التناص) تلك القرابة البنائية بين فنون متباعدة، أو نصوص من أجناس أو أنواع متباينة.

وفى ضوء ذلك جرى فحص السردى داخل الشعر، وعلاقة الشعرى بالسردى، وغير ذلك. كما جرى تأمل علاقة الشعرى بالتاريخى، والمحكى أو الموهى... فنحن رفضنا الكيفية التى ظهر بها طوفان نوح فى قصيدة الزهاوى، لأن صلة النص بمراجعته اعتمدت اجترار المرجع النصى، والانحباس فى دائرة ألفاظه وإيقاعه ومعانيه.

بينما يقترح الشعر دائماً كيفيات أخرى متنوعة، يصعب أحياناً التعرف من خلالها على سلالة النص أو جذوره النصية.

ولكن ذلك لم يمنع أن يبدأ التناص من الأنواع، حتى انتقلت إلى الشعر أغلب أنواع النثر وظهرت لها مثيلات شعرية. وقد استقرأنا أبرزها فوجدنا الخلاصة فى الجدول التالى:

| النثر | الشعر |
|------------|---------------------------------|
| قصة | قصة شعرية |
| رواية | ملحمة/ مطولة شعرية/ قصيدة طويلة |
| مسرحية | مسرحية شعرية |
| حكاية | حكاية منظومة |
| سيرة ذاتية | سيرة شعرية ذاتية |
| تاريخ | منظومات تاريخية |
| مثل | مثل شعري |
| حكمة | حكمة شعرية |

وهي أبرز الأنماط التي يهمننا استقصاؤها، والوقوف عندها. رغم أن المختصين وضعوا خصوصيات سياقية، تتعلق بالطبيعة الشعرية للقصيدة. ومن ذلك تفريق يورى لوتمان بين الحبكة الشعرية والنثرية. «فالحبكة الشعرية أكثر تجريداً من حبكة النثر، كما أن تنوع التجربة الإنسانية الضخم لا يمثل مباشرة في الحبكة الشعرية، ولكن عبر اختزالها إلى واحد من نماذج صغيرة محددة ثقافياً وتاريخياً»^(١).

وهذا التفريق ضروري، وسيجرى اعتماده ومتابعة وجوده في الأنماط التي اخترناها في دراستنا، لأن التشكل الفني والهيئات النصية التي تتخذها الأعمال الشعرية المعتمدة على السرد، سوف تتأثر كثيراً بهذه المفاهيم والإجراءات السردية.

إن بقاء الحبكة مجردة بدرجة مناسبة، يمنع انغماس القصيدة في السرد، أو هيمنة عناصره على المستويات الشعرية. وذلك ما يحصل عادة في نماذج (القصة الشعرية) التي سبقت (الشعر الحر)^(٢).

(١) يورى لوتمان (وجماعة): مداخل الشعر، ترجمة سيد البحراوى، ص ٩١.

(٢) يلزمنا أن نشير هنا إلى مصطلحات بديلة لمصطلح في (الشعر الحر)، كالشعر المهموس أو شعر التفعيلة لكننا نجد أن مقترح الدكتور عبد العزيز المقالح أكثر قريراً إلى منهجنا، فهو يستخدم (الشعر الجديد) =

وبدلاً عن ذلك نتحدث اليوم في خطابنا النقدي عن (قصيدة سردية) باعتبار أن القصة – كما يقول تادييه – «توجد في كل الأجناس الأدبية كما توجد في كل أشكال التعبير»^(١). ولكن ما نبحت عنه في الشعر الحديث هو نزوع يلتهم مهيمنة القص، ويحوّله إلى عنصر شعري.

ولأجل ذلك يمكن متابعة التشكلات الممكنة للقصيدة السردية، كاعتمادها ضمائر السرد، حيث يمكننا وفق ذلك أن نميز بين:

- ١ – قصيدة متكلم: تبرز فيها هوية المتكلم بضمير الأنا.
 - ٢ – قصيدة مخاطب: يحضر فيها المروي له مشاركاً أو ممثلاً في تعيين المعنى.
 - ٣ – قصيدة المونولوج: حيث تستحيل الضمائر إلى ضمير المتكلم الفرد فقط^(٢).
- أو متابعة إطارها الزمني، وما تحيل إليه من مراجع زمنية محددة ماضياً وحاضراً، وما تتحدد به الوقائع من تسلسل وفق ذلك.
- وهناك علينا التنبيه إلى تفريق الشكلانيين الروس بين وجودين مختلفين للواقعة هما: متنها الحكائي، ومبناها. فالأول يعنى التسلسل الحدثي للواقعة خارج النص، والثاني يعنى ظهورها في النص بكيفية فنية خاصة^(٣).

= وصفاً للتجارب التي بدأت بالرواد، و(الأجد) لمن تلاهم من شعراء قصيدة النثر، بمقابل (القصيدة البيئية) للشعر التقليدي ذي الشطرين، ينظر: عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، ص ٢٣، ٨٦ وما بعدها..

(١) نقلاً عن: قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، جلجامش –، ص ٤٢. وبعد المقداد ملحمة جلجامش (قصيدة سردية) أساسها الأسطورة، حيث يوجه العامل والأسطوري فيها العامل الشعري. نفسه: ص ٤٨. ويؤيد شربل داغر وجود ما يسميه (القصيدة القصصية) كنوع شعري مستقل، ينظر له: الشعرية العربية الحديثة، ص ١١٠.

(٢) التقسيم منقول عن شربل داغر في (الشعرية العربية)، ص ٦٧ و ٨٣ و ٩٢.

(٣) ينظر: طراد الكبيسي، كتاب المنزلات، ج ١، ص ٢٩٠. وحاتم الصكر: (ترويض النص) تحليل النص الشعري الحديث في النقد العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات نقدية، ص ١١١.

وذلك يتيح تعيين حيل السرد، وفنونه داخل النص الذي تمدد لاستيعاب السرد ووقائعه. فالسرد الحديث يتنبه إلى أن الواقعة - خارج النص -، ذات حياة أخرى غير أدبية، وغير نصبة. أما ظهورها النصي فهو عمل فني يستلزم ترتيباً أو تسلسلاً جديداً لعناصر الواقعة والحدث (أو الوقائع والأحداث).

وهذا يرتب أيضاً تنويع البدايات والخواتم بشكل غير خطي أو تقليدي. فقد يبدأ السرد، وقد انتهى قص الواقعة، وظهرت الحكمة منكشفة النهاية، وذلك يتطلب استرجاعاً للحدث بطرق سردية مختلفة.

إن أي تلخيص لمضمون السرد أو موضوع القصيدة السردية، سيحيلها إلى متن حكائي، خاضع لتسلسل آخر، غير ما ظهر عليه فنياً. فالمبنى يخسر خصوصيته، ولا يعود لوجود النص معنى، خاصة وأن ظهور الواقعة بنائياً قد خضع لترتيب آخر، هو توتر الجملة الشعرية، وضرورات العبارة والفن الشعري.

وقد اطلعنا على محاولات عديدة في قراءة القصيدة سردياً، سواء بوجود عناصر سرد واضحة ومهيمنة، أو باستخدام جهاز سردي يكشف بإجراءات القراءة، النزوع السردى فى النص.

ومن هذه المحاولات ما قدمه الناقد عبدالله الغذامى، وهو يقرأ ثلاث قصائد (تسرد) موضوعاً واحداً هو مصارعة الإنسان للأسد. والقصائد هي للبحترى فى مدح الفتح بن عمار ووصف معركة بينه وبين الأسد. وقصيدة المتنبي فى مدح بدر بن عمار ووصف لقائه بالأسد. ثم يقرأ فى مناسبة أخرى نص بشر بن عوانة فى صراعه مع الأسد، والمتضمن فى المقامة البشرية. ويسمى الغذامى نص المتنبي (الشبيه المختلف) لأنه نص سردي عضوي، تتكامل فيه الأعضاء لتبنى جسداً دلاليًا متماسكاً، عبر حبكة تتماسك بدورها عضوياً. أما نص البحتري فهو (نص اللامفارقة) لأنه نموذج نمطي تقليدي، لا مبرر له سوى الثناء على الممدوح؛ ولكن نص بشر ذو حكاية واضحة وتاريخ تتوالد كنص من نص آخر هو مقامة بديع الزمان^(١).

(١) ينظر: عبد الله الغذامى، المشاكلة والاختلاف، ص ١١٠-١٦٦.

وينبه تحليل الغدامي إلى طبيعة الشخصيات ووجودها الحياتي والنصوصي، ويعين حبكة النص وعلاقة السرد بالإيقاع، ويستعير خطوات هارولد بلوم فيما سماه بلوحة التلقى، لتحليل النص، وإبراز التداخل النصوصي. ولكنه لا يتقيد بتقنيات سردية محددة، أو يلزم نفسه بنهج سردي معين، لأنه منقاد إلى اغراء التأويل المفرط، حيث تغدو كل كلمة أو صورة، ذات مغزى إضافي مقحم، كقوله إن المتنبى مات موتاً أسدياً، لأن قاتله هو (فاتك الأسدى) فكأن الدلالة تحيل إلى (الأسد) الذي مات في النص، فحصلت .عدالة نصوصية)، فالأسد المقتول في النص، يأتى إلى الشاعر فى هيئة رجل من (بنى أسد) ليقتله^(١)، أو قوله إن بشر حين خرج من الشعر إلى النثر - فى المقامة - انتثر وسال منه الدم^(٢).

وإذا كنا نخشى سطوة الرؤية الغنائية التى تطرد النزوع القصصى ومظاهره، على مستوى الكتابة الشعرية، فإننا نخشى أن تلتهم هذه النداءات التأويلية خطابنا النقدي، وتبعده عن إجراءاته العلمية التى يمثل السرد جانباً مهماً فيها. ويقدم سمير المرزوقى وجميل شاكر تحليلاً سردياً موجزاً لنص قديم لأبى نواس مطالعه:

فدتك نفسى يا أبا جعفر جارية كالقمر الأزهر

حيث يعين الكاتبان موقع السارد، فنجد أنه متضمن فى الحكاية، لأنه يروى للأخر. ثم يتم التحليل بحسب الوظائف، والفاعلية، وزمنية النص من حيث الديمومة والتوقف والإضمار والمشهد^(٣). فيما يحاول شجاع العانى تحليل نموذجين هما قصيدة السياب (أغنية فى شهر آب) وقصيدة صلاح عبد الصبور (أغنية من فينا)، فيرى أن القص لدى عبد الصبور يتمحور حول المكان لا الزمان، بينما يكتشف فى قصيدة

(١) ينظر: عبد الله الغدامي، المشاكلة والاختلاف، ص ١٣٥.

(٢) ينظر: نفسه، ص ١٨٠ وهناك تأويلات غريبة أخرى للغدامي عن قصيدة بشر وكونها فتى أمرد خرج من رحم المقامة ومعه رمح وسيف ليواجه أباه ويقتله!!، ص ١٧١.

(٣) ينظر: سمير المرزوقى وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص ٢١٢-٢١٦ و ٨٩-٩٣.

السياب دورة زمنية واضحة للأحداث. كما يعين موقع الراوى لديه، فهو (أنا مشارك) وراو بضمير المتكلم. لكنه يوجه تقدماً للسياب لافتقار الأحداث إلى العقدة الواضحة، وافتقار المقاطع إلى رابط سببى يربطها. ويشير إلى خلل (صوتى) مهم - نسبة إلى صوت المتحدث فى النص - يتمثل فى «أن الحوار منقول بلغة الشاعر، والصوت الطاغى هو صوت الشاعر لا صوت الشخصية»^(١).

ونلاحظ فى التحليلات السابقة اقتراباً من مصطلحات السرد ومفاهيمه العامة، مع مزج ذلك بمفاهيم النقد القصصى السابق على ظهور علم السرد، وعدم وضوح الاتجاه أو المنهج الدراسى على مستوى التحليل.

ويجدر بنا التوقف عند مزيد من هذه المحاولات، ويمثل عمل طراد الكيسى نموذجاً لجهد قلة من نقادنا الذين تنبهوا لوجود السرد فى الشعر أو ما يسميه (التمظهر السردى). فيدرس شعر نازك الملائكة، ملاحظاً حضور الأنا عندها. ويرصد البناء المنطقى للنص حيث ترتبط أجزاءه سببياً أو تناسبياً، ويلاحظ التكرار، والتضمين الذى يقصد به سرد قصة داخل قصة، أو تسلسل سرود صغرى داخلها، مستوحياً رولان بارت، كما يتناول التشخيص والحافز والزمن والمظهر الدلالى^(٢). وفى تحليل (أباريق مهشمة) للبياتى، يرى أن التداعى غالباً ما يأخذ صيغة السرد. فهناك دوماً حكاية، ولكنها تتكرر فى كل قصيدة، بصيغة مختلفة.

ويسمىها هنا (البنى السردية) التى تقترب من «أساليب القص الشفاهى لحكايات الجدات والأمهات فى ليالى الشتاء»^(٣).

وإذا كانت المحاولات السابقة تنطلق من مفاهيم السرد وإجراءاته ومصطلحاته، فإن بعض الباحثين توقفوا عند تفصيلات تقنية، منها التسميات.

(١) شجاع العانى: السرد فى القصيدة الغنائية، ص ٦٧-٩٦.

(٢) ينظر: طراد الكيسى، كتاب المنزلات، ج ٢، منزلة النص، ص ١٢٤-١٤٤.

(٣) نفسه: ص ٤٦.

حيث قسم باحث الأسماء الواردة في الشعر الحديث إلى:

أسماء تمثيلية: وهي الأكثر شيوعاً وشعبية. وهي أسماء دارجة اتسعت لها القصائد، بسبب ميل الشعراء المحدثين في واقعيتهم اللغوية إلى فتح أبواب شعرهم لتلك الأسماء، وفي جميع الموضوعات الممكنة.

وأسماء مواضع: تشكل عنده عنصر جدة قياساً إلى لغة الشعر قبل الحداثة.. وهي استحضار للمواضع الجغرافية، كوسيلة للخروج من المجرد، والانتماء إلى عالم الواقع. بل «رفعها شعراء الحداثة إلى مستوى الرموز، كما فعل السياب وأدونيس»^(١).

ويتضح أن الباحث يرد هذه العناية بالتسميات إلى أسباب لغوية واجتماعية وفنية، على التوالي. لكنه لا يورد بينها دواعي السرد، أو ميل القصيدة الجديدة إلى التعينات السردية التي هي أظهر وأقوى الوسائل للخروج من المجرد إلى الواقعي.

وعند هذه النقطة من البحث نسأل: إن كان السرد القصصي «ذا تأثير في الأسلوب الشعري، ليجعله أكثر قدرة ومرونة على القص»^(٢). أم أن الأسلوب الشعري الحديث هو الذي أثر في استيعاب النص للقص بكيفيات خاصة؟.

والإجابة عن هذا السؤال ذات شقين، يتعلق الأول بالكتابة الشعرية ذاتها، حيث أسهمت لغة الشعر الحديث، وتبدلات الإيقاع، والمنظور الرؤيوي الجديد للموضوع والأسلوب، والاستعانة بالرموز، والأقنعة، والمرايا، وأحداث التاريخ، والوقائع المروية شعبياً، في الاقتراب من لغة النثر وعالمه الكتابي، فتخفف الشعراء من الرؤية الغنائية المتمركزة، حول نمط محدد من الوصف اللغوي والصوري، وانتبهوا إلى عناصر بنائية، لم تكن ذات أهمية واضحة في الكتابة الشعرية التقليدية، كتوزيع الملفوظ كتابياً بشكل مقصود ذي أثر في الدلالة وفي تقبل القصيدة، ومراعاة الوضع الطباعي للنصوص واستثمار سطوح الكتابة كجزء حيوي من النص نفسه، إضافة إلى التنبيهات التي أكدتها

(١) كمال خير بك: حركة الحداثة...، ص ١٤٣-١٤٤.

(٢) عزيزة مريدن: القصة الشعرية...، ص ٤٧٩.

المنهجيات الحديثة، كوجود البؤرة النصية (أو المركز)، وانبثاق خلايا النص منها والعودة إليها، وكذلك الاهتمام بالجملة الشعرية التي تتعدى السطر أو البيت الشعري، وإمكان تصنيفها في مجموعات رئيسية أو ثانوية، بحسب الدلالة، لا بحسب الموسيقى الناجمة عن توزيع التفعيلات، أي بالتدوير والاستمرارية الوزنية، أو تجاوز الوقفات التي تمثل تعارضاً بين محوري الإيقاع والدلالة.. أما الشق الثاني فيتعلق بقراءة النصوص ذاتها. حيث صار السرد منذ خيرة القارئ، ومكوناته التي يواجه بها النص، «فقد أصبحت الحكاية أو السرد جزءاً من منظور القارئ نفسه، بما أن الحياة ذات صلة بالسرد» كما يقرر بول ريكور^(١)، رغم ذلك نلاحظ أن نظرية السرد حديثة جداً، وقد لا ترقى إلا لعقد العشرينات والثلاثينيات من القرن العشرين، بجهود الشكلايين الروس والتشيك ثم بجهود البنيويين الفرنسيين في عقد الستينيات والسبعينيات^(٢).

ولكن ذلك لا يعنى الجهل بالسرد كقوانين وقواعد، وكما رأينا في مباحث سابقة فإن شعرية أفلاطون وأرسطو تضمنت مفاهيم سردية واضحة، وإن تكن دلالاتها محدودة بالنتاج المتاح شعرياً في حينه، ولكن استطاع أرسطو خاصة في (فن الشعر) أن يربط الحبكة المبنية بإتقان، بالتلقى ووعي القارئ أو المتفرج. وهو ما أوصله إلى مبدأ التظهير الذي يعد من أقدم الإشارات إلى موضوع التلقى، وتلمس شعرية العمل في أثرها المتحقق بعد المشاهدة.

واستلهاماً من إمكان توظيف مفاهيم السرد ومصطلحاته في أنواع من الشعر القصصي والمسرحي وبعض القصائد الغنائية، فإننا سنعمد كذلك إلى تشغيل مفاهيم السرد ومصطلحاته الحديثة، بناء على كون القصيدة التي نستجلى مظاهر السرد فيها تنتمي إلى الحداثة التي وجدنا أن من أهم لافتاتها أو شعاراتها النظرية القول بقصور الشعر التقليدي عن الاسترسال والقص، بسبب هيمنة الرؤية الغنائية، الآتية بدورها من

(١) بول ريكور: (الحياة بحثاً عن السرد)، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة نزوى، العدد العاشر/ ١٩٩٧، ص ٢١. ويلاحظ تأكيد ريكور على أن الحياة لا تفهم إلا من خلال ما نرويها عنها. ص ٢٥.

(٢) ينظر: نفسه، ص ٢١.

الالتزام الصارم بوحدة البيت، وبنائه الشطري، وثبات عدد تفعيلات البحور، ووحدة القافية مهما طال عدد أبيات القصيدة. لقد كان حديث أرسطو عن العقدة والحل مناسباً لطبيعة الشعر اليوناني، حيث كان الشاعر «صانع خرافات وحكايات أكثر منه صانع أشعار. لأنه شاعر بفضل المحاكاة. وهو إنما يحاكي أفعالاً.. ومهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع»^(١). كما يقول أرسطو الذي اقترح طرقاً للمحاكاة، وسير العقدة، وحلها، تتسم بالخطية، أي السير من بداية العمل حتى الجزء الأخير منه، حيث يظهر (التحول) في النهاية، مصحوباً بـ(التعرف) الذي يعنى الانتقال من الجهل إلى المعرفة، وما يصاحب ذلك أو يؤدي إليه من انتقال شعوري من الكراهية إلى المحبة أو العكس^(٢).

ولكن تلك المفاهيم التي تناسب مادتها النصية، أي الأشعار المكتوبة في زمنها، قد أثرت في النقد القصصي التقليدي. فالمعجم الإصطلاحي، قبل بروز علوم السرد وهيمنتها على الخطاب النقدي القصصي الحديث، يقدم لنا تعريفات عامة للسرد والقص.

فالسرد هو «المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال»^(٣).

وهذا تعريب اصطلاحي ومفهوم لمصطلح (Narrative). وهكذا يكون مصطلح (الأدب القصصي) دالاً على ما كان موضوعه "قص حوادث أو مغامرات حقيقية أو خيالية" وتكون القصة الشعرية مثلاً «قصيدة بسيطة مليئة بالحياة أدوارها قصيرة وقصتها شائعة.. ويراد بها خاصة تلك القصص التي تتناول مغامرات الفرسان والملوك في العصور الوسطى، وكانت تكتب شعراً سهلاً باللغات المحلية»^(٤).

(١) أرسطو: فن الشعر، ص ٢٦، ٢٨.

(٢) ينظر: نفسه، ص ٣٢ و ٥٠.

(٣) وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص ٢٤١.

(٤) نفسه: ص ٣٢٠ و ٤٠.

وتسمى المعاجم المدرسية أنواعاً من هذا السرد أو القص الشعري مثل نوع (اللى) Lay، وهو النشيد أو القصيدة أو الشعر الغنائى الذى يغلب فيه العنصر القصصى، وهو نوع من القصائد القصصية، شاع فى فرنسا فى العصور الوسطى، وموضوعها قصص المغامرات ومآثر الفرسان^(١).

وتذكر كذلك السونية والبالاد والمطولة والملمحة وغيرها من الأنواع الشعرية القصصية التى تظل فيها للقصيدة هيئتها الشعرية، وتستفيد من وجود القص فى تركيز رؤيتها وخصائصها الفنية، وهذا ما سنتعرض له فى فصول دراستنا اللاحقة.

ولكننا نشير هنا إلى ما وهبته ميزة الطول المترتبة على تدفق القصيدة الحديثة وانثيالها اللغوى والصورى والحدثى، وما رتبت من انتقال رؤى (من الغنائية إلى الدرامية)، وفنى (من التكثيف اللغوى والصورى إلى الامتداد الأسلوبى لغة وصوراً)، وبنائى (يقوم على استدعاء السرد والتناص والتسميات وحياء الجوانب الحوارية فى القصيدة).

وأرى أن الجانب البنائى ذو أهمية كبيرة إذ ترتبت عليه عدة مظاهر، لم تكن معروفة فى الشعر التقليدى، وذات صلة بتحقيق هوية القصيدة السردية. ومن أهمها:

١ - تقريب فضاء اللغة من الواقع اليومى ونثره المحكى. وانعكس ذلك بشكل تقريب للمفردات، وهجر للقاموسى منها، واعتماد بعض المحكى والمتداول من المفردات ذات الجذور العامية، أو ذات الدلالة الشعبية، رغم أن صرفها عربى فصيح.

٢ - تكيف حجم القصيدة المتراوح بين لمحة (قصصية) أو سرديّة عامة، مكثفة فى أبيات قصيرة، أو امتداد سطح القصيدة، ليستوعب آليات القص سواء ما جاء بشكل قصة شعرية، أو قصيدة مطولة، أو قصيدة رمز وقناع، أو تاريخ وحكايات وسيرة..

(١) نفسه: ص ٢٧٦ و ٢٧٩.

٣ - ترتب على تبدل مفهوم الوحدة من البيت إلى القصيدة، انتقال واضح في مفهوم الجملة الشعرية. فقد كانت تتبع النظام النحوى أولاً ثم تتكيف لتنتهى بنهاية البيت الشعرى. إلا أنها فى الشعر الحديث أخذت تتجاوز حدود البيت الشعرى أو السطر، وتستغرق - دلالياً وبنائياً - عدة جمل صغرى وفقرات ثانوية، فأصبحت تعنى «الوحدة الشعرية المتكاملة بنائياً ودلالياً تكاملاً عضوياً يشكل نسقاً حياً وذاًتياً»^(١). مما يجعلها مختلفة عن حدود الجملة النحوية طوياً وقصراً بحسب استيفاء الدلالة. وهذا التمدد الجسدى للجملة الشعرية دلالياً وبنائياً، وسيجعلها قادرة على احتضان عناصر السرد، ودمجها فى أفق النص، وبنائه العام.

٤ - تغير منظور القراءة والتلقى. فحيث صار قارئ الشعر هو أحد وجوه القارئ العام، المتكون بعوامل عديدة، من أبرزها النثر، فإن خبرته النثرية (والقصصية خاصة)، سوف تستنفر ليلاقى أفق القصيدة. هنا سيحصل - على مستوى القراءة - تخيب لأفق التلقى أو الانتظار، وهو الذى يحدده الجماليون من منظرى منهج التلقى والقراءة، بأنه نظام عقلى يسجل الانحرافات وتقييد المعنى بحساسية. وعلى مستوى القراءة النصية للأدب يكون من معانى أفق الانتظار بناء التوقعات كنظام مرجعى أو ذهنى، يعنى أفق خبرة الحياة وأفق البناء والمدى الذى يتضمن كل ما يكن رؤيته من زاوية محددة^(٢). ولا نريد أن نحصر أفق التوقع كأساس للقراءة والتفسير، بل نوسعه، كما أراد له منظروه، ليمس قراءة النوع والجنس (شعر/ نثر)، ومن اللغة الشعرية، ومن النمط السردى، ومن جماليات العمل نفسه، حيث تنخلق المسافة المفترضة جمالياً بين النص وقراءته.. على أن تتركز فى مقدار مخالفة النص لتوقعات القراء.. لذا «يلزمنا أن نقرأ النصوص فى مواجهة الطبع أو المطبوع فى أذهاننا عنه»^(٣).

(١) عبد الله الغذامى: القصيدة والنص المضاد، ص ٣٠ وص ٨٧.

(٢) آراء باوس فى مفهوم (أفق الانتظار أو التوقعات) ملخصة فى: روبرت سى هولب: نظرية الاستقبال - مقدمة نقدية -، ترجمة رعد عبد الجليل، ص ٧٦ وما بعدها.

(٣) عبد الله الغذامى: القصيدة والنص المضاد، ص ١٦٣.

وسوف يمس هذا المفهوم التاريخ الأدبي للأنواع وترتيب الأعمال فى متواليات جمالية أخرى، ليس على أساس تطابق مزاياها مع قوانين النوع بل على أساس ما تخلق من مغايرة فى أفق توقع القارئ، وما تصنعه هذه الأفاق المعدلة من سيرورات جديدة للأعمال. ولعلنا - نحن العرب - بحاجة لمثل هذه النظريات، لتعيد قراءة فنوننا الشعرية الموروثة، لا على أساس تاريخيتها - أى ظهورها الزمنى - بل وفق رتبته الجمالية، وظهورها التالى كاستعادة، فى ذخيرة (أو خبرة) القراء ضمن النوع نفسه. ومثال ذلك هو (الموشح) حيث أعادت الحساسية الجمالية الجديدة، والتبدل الشكلى فى ما عرف بالشعر الحر، اعتباراً فنياً فقدته ذلك اللون من النظم، حين اكتشف المجددون صلته بما يقترحون من خروج على وحدة البيت، والقافية الموحدة، والهيكل العام للقصيدة، وموضوعاتها التقليدية. وهذا أفضل مثال على إعادة النظر فى منظور القراءة، وتغير موقع القارئ من الأنواع والنصوص، ثم ترتيب سيرورتها التاريخية على ذلك الأساس.

ولعل أهم الصدمات التى وجهتها القصيدة الحديثة لمنظور قراءة القارئ، وأفق تقبله أو توقعه، هو إرسال النثر بلغته وصوره وتعيناته المكانية والزمانية والشخصية، ضمن (القصيدة) المبنية فى خبرته وتوقعه وذخيرته^(١) على أساس من اشتراطات الشعرية ومزاياه الخالصة. فالسرد يحرر القصيدة، ليس من هيمنة الرؤية الغنائية فحسب، بل من هيمنة الشعر الخالص بتجريدته وفضائيته.

لقد تلمس النقاد جوانب السرد فى القصيدة الحديثة، «من خلال التلاعب بالضمائر والوصف، والمشهدية، والبطل، وسرد اليوميات، والحدث، والزمن»^(٢) والخروج عن الإيقاع والمجاز. وهى جوانب متنوعة، وتوجد بأشكال وكيفيات مختلفة.

(١) مفهوم (ذخيرة القارئ) مأخوذ عن (آيزر). وهذه الذخيرة توفر الإطار العام الذى يتم من خلاله تنظيم الرسالة ومعنى النص. وتبدو وكأنها تقابل ذخيرة النص. يراجع هولب: نظرية الاستقبال، ص ١٠ وما بعدها.

(٢) نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، ص ١١٢، وهو يحلل قصيدة أنونيس (مفرد بصيغة الجمع) متمسكاً عناصر السرد فيها، عاداً أياها (سيرة ذاتية).

إن ثمة مصطلحات سردية عديدة تروج في حقل الدراسات النقدية والتحليلية، لكن غناها وتعددتها ذو جانب سلبي، يعكس زئبقية المصطلحات، وتفاوت المفاهيم، «ويدل على التسبب وعدم التقيد بأي ضابط محدد»^(١). وقد لاحظنا مثل هذه الملاحظة، ونحن نقرأ مقترحات المترجمين العرب، ونقاد السرد. فثمة طوفان من المصطلحات المنقولة، وهي مرادفات واجتهادات غير مستقرة. ويبدو أن الغربيين أنفسهم لاحظوا حداثة هذا العلم، وعدم استقرار مصطلحاته ومفاهيمه.

فإذا كانت قيمة السرد الكبرى تكمن في تنظيم خطابنا النقدي، وانتشاله من الأنطباعية والتعميم والكلام العام الإجمالي حول القص ومظاهره، فإن تعريفاته متفاوتة تصل إلى حد حصره بالتأليف بين المتغايرات - بعبارة بول ريكور^(٢) - مما يخلق (فهماً سردياً) نكتشف به (الهوية السردية) التي تشكلنا. وهذا التحديد يلقي على القارئ عبء تعيين سردية النص.

علينا أن نلاحظ أولاً بعض البديهيّات، مثل كون الزمن الحقيقي للقصيدة «أقصر من زمن الرواية رغم أنهما معاً من الفنون الزمانية»^(٣). فالقصيدة بحد ذاتها ليست ذات غايات بيانية أو سردية خارج حدودها. وإذا كان بمستطاعها استخدام عناصر سردية، فذلك «بشرط تسميتها وتشغيلها في مجموع نصي، ولأغراض شعرية بحت»^(٤).

إننا نحرك في هذا البحث مفهوم (السردية)، لنجعله يتجاوز مفهوم المتون السردية ذاتها، بحيث يعني «بكيفيات ظهور مكوناتها سردياً، أي بالممارسات التي اتخذتها مكونات السرد ضمن البنية السردية»^(٥) وهذه المكونات هي.. الراوي والمروى والمروى له. وقد هيمن نوعان من التصورات في حقل السردية:

(١) سعيد بقطين: (نظريات السرد وموضوعها في المصطلح السردى)، مجلة نزوى، العدد ٩، ١٩٩٧، ص ٦٠.

(٢) بول ريكور: (الحياة بحثاً عن السرد)، ص ٢٦.

(٣) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أياضنا، ص ١٥٣.

(٤) نفسه: ص ٢٤.

(٥) عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص ٧.

١ - تحديد موضوع السردية بالمحتوى الحكائي ومضمون الأفعال السردية، بالتركيز على المدلول، وهو تيار السيميوطيقيين الذين يريدون الإمساك بالعنصر الثابت فى أى عمل حكائي، لأنهم معنيون أساساً بالمعنى أو الدلالة. وهذا العنصر الثابت أو العام الذى يقابله مفهوم (الحكى)، لا يبرز إلا من خلال المحتوى، والمنطق الذى يحكم تعاقب أفعال السرد.

٢ - تحديد موضوع السردية بالتعبير أى صيغة السرد لا محتواه، وهو تيار اللسانيين الذين يهتمون بالمظاهر اللسانية واللغوية الخطاب، وما ينطوى عليه من رواة، وأساليب سرد، ورؤى، وعلاقات تربط الراوى بالمروى^(١).

ومن أعلام التيار الأول: بريمون وبروب وغريماس، ومن أعلام التيار الثانى: جيرار جينيت وبارت وتودوروف.

إلا أننا نميل إلى التوفيق بين التيارين أو النظرتين، فنرى مع برنس وجاتمان أن موضوع السردية يجب ألا يكون ضيقاً ليقف عند المحتوى أو صيغ السرد، بل بالاهتمام الشامل بتجلياتهما معاً. وسنحاول الأحذ بذلك فى تعرضنا للأنماط وتشكلاتها الفنية فى القصائد ذات النزوع السردى، فنذهب مع تودوروف إلى توسيع الأسئلة الدلالية فى النص، فنهتم بالكيفية التى يدل بها، وعلام يدل؟ كما أن الصيغة تتعلق عند ذاك بحضور الأحداث التى يستدعيها النص^(٢). فيسمح لنا ذلك التوفيق أن نتعمق المحتوى أو الدلالة، كما نحيط بالكيفيات اللسانية المقدمة بها من خلال السرد.

وسوف نميز أولاً بين نوعين من السرد، بحسب ظهور السارد وحضوره، وهما:

١ - السرد الموضوعى المتميز بغياب السارد كصورة للكاتب Objectif.

(١) ينظر عبد الله إبراهيم: السردية...، ص ١٠، وسعيد يقطين: (نظريات السرد وموضوعها)، ص ٦١-٦٣، ونظرية السرد، ص ٩٧.

(٢) ينظر: تودوروف، الشعرية، ص ٣٣، ٤٥.

٢ - السرد الذاتى المتميز بحضور السارد (١) Subjectif.

لأننا إذ نتعامل مع الشعر، لا نستطيع أن نبعد أنا الشاعر إلا لضرورات القراءة واستكشاف موقع الراوى وقربه من الأحداث. ففي السرد الذاتى يتم تتبع الحكى من خلال عيني الراوى، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلاً معيناً يفرضه على القارئ. أما الموضوعى فيكون فيه الكاتب مطلعاً على كل شىء، ومقابلاً للراوى المحايد الذى يصف الأحداث بحياد كما يراها أو كما يستنبطها من أذهان الأبطال، ولا يتدخل ليفسر تلك الأحداث (٢).

وسوف نتتبع وجهة نظر أو زاوية هذا الراوى، ووجهة النظر Point of view يراد بها - بحسب المعجم الاصطلاحي - الموقف الفلسفى للمؤلف، أو نظرتة الفكرية والعاطفية. لكنها فى الرواية أو القصة يراد بها «ذلك الوجدان الذى ترشح من خلاله أحداث القصص حتى يدركها القارئ، وإما أن يحكيها الراوى بأسلوب ضمير المتكلم.. أو بصفته شخصية من شخصيات الحدث تشترك فى الحكمة.. وإما أن يقص الرواية بوصفه رقيباً عليماً بكل شىء، ويحكى أحداث الرواية.. وما يكمن فى ضمائر الشخصيات..» (٣).

ولكن نقاد السرد تقدموا بمفهوم وجهة النظر، فيرى بريمون أنها تساوى الأوضاع السردية وبحسب تقنياتها يتموضع الروائى، بشكل ما، فى وعى إحدى الشخصيات، ليكشف لنا الواقع، من زاوية معينة. وقد أكد بيرسى لويوك على «علاقة الراوى بالحكاية التى يحكيها، وهيمنتها على مجموع مشكل الطريقة فى الرواية» (٤).

(١) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: جينيت وآخرون، ترجمة ناجى مصطفى، ص ٢١..

وينظر: حميد لحداني: بنية النص السردى، ص ٤٦، ويستند هذا التمييز إلى توماشفسكى.

(٢) حميد لحداني: بنية النص السردى، ص ٤٧.

(٣) وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص ٤٢٥.

(٤) نظرية السرد، ص ٧ و ١٢.

وتدرس وجهة النظر اليوم من زاوية المنظور السردي الذي يريد جينيت من خلاله وضع نمذجة للأوضاع السردية، تأخذ بنظر الاعتبار معطيات الصيغة والصوت. وتقوم على ثلاثة عناصر:

الأول: يطابق ما يسميه النقد الأنجلو - سكسوني: المحكى ذا السارد الكلى المعرفة، ويسميه بوبون: الرؤية من الخلف، ويرمز إليه تودوروف بالسارد < من الشخصية. حيث يعرف السارد أكثر مما تعرفه الشخصية.

الثاني: السارد = الشخصية. حيث لا يقول السارد إلا ما تعرفه إحدى الشخصيات، وهو المحكى ذو وجهة النظر حسب لوبوك، أو الرؤية مع بعبارة بوبون.

الثالث السارد > الشخصية. حيث يقول السارد أقل مما تعرفه الشخصية. إنه المحكى الموضوعى أو الرؤية من الخارج حسب بوبون. أما مقترح جينيت الخاص فهو اطراح المضمون البصرى الخاص جداً لحقل وجهة النظر، واستبداله بمصطلح التبئير Focalisation هو عنده، تبئير داخلى حيث الشخصية البؤرية لا توصف ولا يشار إليها، وتبئير خارجى يتصرف البطل فيه أمامنا، دون أن يسمح لنا أبداً بمعرفة أفكاره أو مشاعره^(١). بينما يقترح تودوروف فى (مفهوم الأدب) أن تكون ثمة ثلاثة مقاييس فى التحليل السردى، لكى تصفى الأخبار بالسؤال عن: الطريقة أى ضمن أى معيار نستطيع اعتبار وصف هذا العالم دقيقاً، وعن الزمن: أى ضمن أى نظام جرت الحوادث. وأخيراً الرؤية: أى ضمن أى مقياس يجب أن نولى اهتماماً للتحريفات التى حملها عاكس القصة^(٢). وبذلك تتشكل (المصفاة السردية).

وتوصلنا وجهة النظر إلى وضعية السارد أوضاعه ومظاهر حضوره. وذلك يعنى تأمل ظهوره الحدثى والتعبيرى (الصياغى). وهنا تبرز خصوصية الخطاب الشعرى الذى يقود فيه الشاعر عملية التأليف متعددة المستويات، فيكون بعده عن الأحداث المروية محدوداً،

(١) ينظر: نظرية السرد، ص ٥٩-٦٠.

(٢) ينظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ص ١٨.

لأنه من طرف آخر ينظم عملية التوافقات الصياغية، ويديرها على مستوى التركيب والإيقاع والدلالة.. فيحذر من التدخلات في الأحداث، أو إرغام الشخصيات، أو تقويلها بما يخل ببنائها الفني.

وفى عملية قراءة الشعر السردى - كما فى بحثنا - يجب مراعاة ضمائر السرد، لأنها تساعد «فى تعيين موقع الراوى، حيث يكون مهيمناً كبطل أحياناً، ينحاز إليه الكاتب»^(١). والراوى ليس مجرد شاهد دائماً، وإنما هو «نور رؤية لما يرى أو يروى»^(٢). لذا يوجد نمط آخر للرواية يخرج على مفهوم البطل/ الراوى، إلى قص يصدر عن راويين لهما موقعان متصارعان، وبالصراع بينهما ينمو القص^(٣).

ويقترح النقاد نمطاً ثالثاً يستهدف قتل مفهوم البطل وإسقاط الموقع وهويته، ويتركه للشخصيات وفوضاها، فتبدو البنية مفككة. وهذا ما تعتمد عليه أغلب القصائد السردية، ولكن «وفق تقنيات خاصة بالقول الشعرى»^(٤). إن الكاتب - أو الشاعر - إذ يختفى خلف الراوى، فإما ليتحمل النص عبء توصيل وجهة النظر، ما دام النص الحديث ميالاً إلى عدم المماثلة، أو عدم الربط التطابقى بين الكاتب والشخصية الروائية أو القصصية، «لأن القص ليس بالضرورة قصاً عن الذات»^(٥).

وبإزاء حضور الراوى المسمى أو غير المسمى كشخص يروى الحكاية ويخبر عن أحداثها، سنلتقى بالطرف الآخر وهو المزوى له أى الذى يتلقى ما يرسله الراوى، وهو يتوسط بين الراوى والقارئ، ويسهم فى تأسيس هيكل السرد، ويساعد فى تحديد سمات الراوى، ويعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبى، ويؤشر إلى المقصد الذى ينطوى عليه ذلك الأثر^(٦).

(١) يمنى العيد: الراوى: الموقع والشكل، ص ٨٢-٨٣.

(٢) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائى، ص ٩٠.

(٣) ينظر: يمنى العيد، الراوى...، ص ٨٤.

(٤) نفسه، ص ٨٦.

(٥) يمنى العيد: تقنيات السرد، ص ٨٩.

(٦) عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص ١٢-١٤.

أما المروى فهو ما ينتظم ليشكل مجموع الأحداث داخل النص، مقترنة بأشخاص وقضاء من الزمان والمكان، ويتخذ المروى مبنى سردياً بما يتضمن من أحداث مروية بارتجاع واستباق وحذف وتأجيل وتوقف وغير ذلك، ومنتاً سردياً يجعل على مادة الأحداث الخام فى سياقها التاريخى وتسلسلها المنطقى.. وسنأخذ بهذه الثنائية التى أشرنا إليها سابقاً، لنلاحظ صلة المبنى بالمتن، ومقدار التصرف بالمادة القصصية، لا سيما وأن توترات الشعر وأبنيته الخاصة ولغته تتطلب جهداً مضاعفاً فى مباينة الأبنية لتوניה. كما ستدرس فى سمات الراوى، علاقته بمرويه مخالفة ومطابقة، لنرى مقدار قرب الشاعر من الحدث أو بعده عنه، وأثر ذلك فى الصياغات الشعرية.

أما بناء الشخصية فسوف نلاحظ فيه تعدد دلالاته، فهو، كما يرى ميشيل زراقا، بطل وشخص فى الحدود نفسها التى يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص، فيكون القارئ بالتدريج صورة تحدد هوية الشخصية عبر الوظائف التى يؤديها، وما يخبر به الراوى أو الشخصيات ذاتها، وما يمكن أن يستنتجه القارئ عن طريق السلوك والأفعال^(١). وفى مجال الزمن سنقوم نحن من خلال عملية القراءة بإعادة تكوين النظام الزمنى للنص، لأن جمل النص لا تخضع لتسلسل زمنى صارم، لأسباب تتصل بالعلاقة بين المتن الغائب والمبنى النصى الظاهر من جهة، ولضرورات النظم والتأليف الشعرى من جهة أخرى. لكننا سنحاول تأطير الزمن بصيغه المعروفة عربياً (ماضى - حاضر - مستقبل) وما ينتج عنه من تشكل سردي (سابق أو متزامن أو لاحق). أما الفضاء الجغرافى أو المكان، فسنبحث فيه عن الحيز «الذى تشغله الكتابة ذاتها كفضاء طباعى محدود على الورق»^(٢). ونبحث عن الفضاء الدلالى والفضاء كمكان يشير إلى المسرح الروائى، دون أن نحضره جزئياً بموقع الأحداث.

(١) ينظر: حميد لحداني، بنية النص السردى، ص ٥٠-٥١.

(٢) حميد لحداني: بنية النص...، ص ٥٥.

ولا بد في النهاية من الإشارة إلى بعض الاعتبارات التي ستراعى في قراءة القصيدة سردياً. فنبدأ بالعنوان الذي نرى أنه ضوء يمد القارئ بموجه دلالي قوى، لفهم النص، بل هو نص آخر على تخوم النص، يدخل معه في علاقة جمالية أو صياغية أو دلالية، وهو إجراء ذو أهمية في تحديد النص الأدبي، كالإشارة إلى شخصية أو شخصيات محورية، أو إلى مكان أو أحداث، أو يؤدي دور الرمز الاستعاري المكثف لدلالات النص، أو يشير إلى أساطير موظفه في بناء النص^(١).

ويكشف لنا أحياناً درجة أو زاوية التركيز السردى، من خلال حصر التسمية ودلالة ذلك بنائياً.

وسوف نتنبه إلى الاستباقات السردية، من خلال العنوان، أو تلخيص الحبكة في مطلع النص بشكل علني وصريح من خلال الأهداف أو التقديم أو الفعل المباشر الذي يعرف القارئ بالحدث قبل وقوعه. ونقف كذلك عند الاسترجاعات التي – وإن كانت تنم عن خلل مقصود في وتائر السرد – تبني الحدث بطريقة غير خطية، وبشكل مفارقة سردية أو حيلة من حيل السرد، لتوصيل الملفوظ السردى والحدث بطرق غير تتابعية أو منطقية جامدة، ومنها، أى من هذه الحيل ومفارقات السرد: الخلاصة أى ضغط الأحداث بجمل سردية موجزة، والحذف الذى يتفرع عنها. ثم الاستراحة أو التوقفات السردية التى يحدثها السارد بسبب لجوئه إلى الوصف، وأنشغاله به عن مواصلة السرد، لكن ذلك يجب أن يتم بطريقة متوازنة لا تخل بإيقاع الرواية، أى توزيع أحداثها بشكل مناسب على مساحة النص، بحيث لا تبدو بعض بقع السرد ذات أهمية أكبر أو تحتل مساحة أوسع مما تستحق. وقد يلجأ الشاعر إلى القطع لتجاوز مراحل من القصة دون إشارة، أو يوازى ذلك بقطع صوتى أو تركيبى.. وذلك كله يتعلق بالسرعة السردية أو التردد ومسافة السرد. ويرد هنا التكرار لرواية ما حدث أكثر من مرة توكيداً أو تعميقاً للدلالة، وكذلك نظام التسلسل والتناوب كنظامين لتحقيق المتتاليات، أى انتظام جمل السرد فى دورات يكشف عنها التحليل.

(١) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٣٦.

ويتم التوليف بين هذه المتتاليات بالانتقال من وضعية سردية إلى أخرى بالتتابع بدل التداخل، أو بالتناوب: أى جملة من متتالية ثم ثنائية من متتالية أخرى وهكذا^(١). كما نقوم بدراسة دلالة التسمية سواء للشخصية أو المكان، وانعكاس ذلك على البناء والتراكيب السردية فى النص الشعري. وذلك لكون التسميات من أبرز سمات السرد التى دخلت إلى الشعر بشكل مقصود. وهنا نستذكر أهمية أن يعدل القارئ موقعه "ويجهد نفسه فى مشهد نثرى" كشرط لحضور القراءة الشعرية.

فالمهارة التى يتطلبها التأويل الشعرى تتضمن أحياناً اهتماماً قوياً بالمعنى النثرى. وعلى هذا - كما يقول روبرت شولز - ينبغى أن يكون فى داخل كل قارئ شعر، قارئ نثر. والجهد يقترن دائماً بالاستعداد «للاندفاع وراء المعنى النثرى لتوليد معان جديدة»^(٢).

وعلياً أخيراً أن نتسلم الخاتمة أو النهاية التى هى ليست مجرد إعلان عن ختام للكتابة أو انقضاء لزمان الحدث، بل هى «نوع من البحث عن اليقين...»^(٣).

وكما يقول أوسبنسكى فى (شعرية التأليف) فإن «نهاية المحكى تتسم بالسرعة والتكثيف، وذات علاقة بالحركة الزمنية الواسعة، رغم إنها تتمثل فى توقف نهائى للزمن»^(٤).

أخيراً فإن النص الشعري الحديث سيتيح لنا، عبر مظاهر محددة يسميها بحثنا ويفصل فيها، أن نتعرف على طاقة التناص بأنواعه كموجه قوى لقراءة السرد فى الشعر، كما سنعاين الاستهلال وعتبات النص الأخرى ذات الصلة بالمبنى، مناقشين نيات التجنيس كما أرادها الشعراء وهم ينشرون أعمالهم، لنرى الصلة بين النص والنوع الذى ينتمى إليه، ومقدار ما يضيفه إلى شعرية.

(١) مقترح التوليف بين متتاليات النص مأخوذ عن توبوروف: الشعرية، ص ٦٦-٧٠.

(٢) روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمى، ص ٧٥ و ٨٢.

(٣) روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ص ١٩٠.

(٤) نظرية السرد: ص ٩٢.

وسنحاول، حيثما استطعنا، أن نستعين بالأدلة اللسانية، لكون النص الشعري مادة لغوية في الأساس، وإنما ظهر السرد فيها كاستعانة نصية. ولا شك أننا سنقف عند التلغظات السردية كالحوار والاسترجاع المونولوجي والوصف الخارجي. ونهتم خاصة، بإيقاع العمل، المتحصل من توازنات متته مع مبناه، وسرعة السرد ونسبتها إلى مناطق الوصف، ومعادلة السرد بالشعر في النص، وذلك كله ينبثق في الأساس عن تراجع الرؤية الغنائية لصالح التعينات الدرامية في النص.

وسيكون بالإمكان تحديد موقع الراوي والمروي له، وتمركز موقعهما في بؤرة النص أو مولده، ومقدار إشعاعه على الأطراف.

وفي تعيين الشخصيات والحركات (رئيسية وثنائية) سنعمد إلى رؤية تصنيفها من زوايا أخرى، كانتمائها الواقعي وصلتها المتننية والهامشية بالحياة، ثم التنبيه للمستوى الخطي للنص، أي نظام المقاطع والفصول والوقفات وعلامات الترقيم.

وذلك كله مرهون بتجزئة الظاهرة السردية داخل النص الشعري. وهذا ما سوف نتكفل ببياناه فصول البابين التاليين على مستوى التنظير والتطبيق معاً.

الباب الثانى

قصائد السرد الذاتى

الفصل الأول

قصيدة المرايا

يطور أدونيس التقنية الشعرية الحديثة المألوفة في (القناع)، ليصب بها إلى تقنية جديدة، يكاد يتفرد بها بين معاصريه، وهي (المرايا) التي ستخصص لها هذا الفصل، بكونها استعانة سردية، ترتبط بوجود شيء يظهر في حيزها، وتعكسه عبر سطوحها المهيأة لحضور الأشياء .

وسوف نستقصى هنا، وجود المرأة باسمها الصريح في شعر أدونيس، أو ما سبق وجودها الاصطلاحي الصريح، كعنوان على قصيدة أو مجموعة قصائد . ونقف عند ورودها مندرجة في رموز أدونيس الشخصية التي تميز بها .

وأول ما نريد بيانه هنا، هو الفرق بين القناع والمرأة، رغم أنهما يتصلان بنزعة القص في القصيدة الحديثة، وينبثقان عن رؤية معاصرة للصلة بالتراث الإنساني والتاريخ ورموزهما الغنية .

يعرف المعجم قناع المؤلف أو ما يعرف بـ (persona) بأنه من أصل الكلمة اللاتينية ذاتها . وقد كان يطلق على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه في أثناء تمثيله للمسرحية . ثم امتد ليشمل أية شخصية من شخصيات المسرحية .. أما في النقد الأدبي فيستعمل لفظ (القناع) للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوى .. ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه .. ويظهر ذلك جلياً في ضمير المتكلم في الرواية أو في القصيدة، حيث لا يشترط أن يعادل (أنا) الراوى (أنا) المؤلف الحقيقي^(١) .

(١) مجدى وهبه : معجم مصطلحات الأدب ، ص ٢٩٧ .

وقريب من ذلك ما يذهب إليه الدارسون والباحثون ونقاد الأدب، حيث يرون أن القناع يمثل «شخصية تاريخية - فى الغالب - يختبئ وراءها الشاعر، ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها»^(١). ويزيد بعضهم توظيف القناع تعبيراً عن هموم الشاعر الفكرية، وتجربته، أو يعمد إلى خلق شخصية جديدة تتقمص تلك الانشغالات والهموم^(٢).

ولا يعنى ارتباط القناع بالتاريخ، أنه يعيد نسج الواقعة التاريخية، بل غالباً . ما يجزى الشاعر تفاصيل الواقعة إلى زمنه، أو يجعل القناع شفافاً حتى ليُرى عبر ثنياه وجه الشاعر نفسه، وعصره، وهمومه . هذا أبرز عيوب القناع، إذ يكشف عن «رقعة القشرة الدرامية التى حاول أن يتخذها لنفسه»^(٣).

ولكن هذا الضبط العسير لاختفاء وجه الشاعر خلف القناع، ممكن إذا أحكم الشاعر التلغظات والضمائر فى القصيدة، وابتعد وجوده كراو أو سارد إلى مسافة كافية، ثم إذا استطاع أن يوازن بين مهمته راوياً وقناعاً، وأن يحافظ على ما يدعوه صلاح فضل «ازدواج المرسل فى الرسالة الشعرية»^(٤). فى تقنية القناع خاصة .

ويمكن أن نضيف عيوباً أخرى، إلى جانب ذلك العيب السردى المتمثل بظهور المؤلف من وراء قناعه، ومنها اختيار أقنعة مؤلفة بشكل انتقائى غريب، حتى يتجاوز الصوفى والدينوى، والثورى والمحافظ، وربما الشئ وضده، فى عمل واحد، كما يعاب فى استخدامه اقتصاره على ما هو تاريخى، بهدف إحكام وجود المسافة اللازمة لغياب وجه الشاعر وحضور قناعه .

من هنا نشأت الحاجة إلى تقنية تتعدى ارتهان القناع بالتاريخى، وتتنوع فيها وسائل - وإمكانات - وجود الشاعر قريباً أو بعداً عن رمزه أو موضوعه .

(١) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، ص ١٥٤ .

(٢) ينظر ما نقله عبد الرضا على فى هذا المجال ، فى كتابه : دراسات فى الشعر العربى المعاصر ص ١٨ .

(٣) إحسان عباس : مصدر سابق ، ص ١٦٠ .

(٤) صلاح فضل : أساليب شعرية .. ، ص ١٠٠ .

وهكذا جاءت (المرايا) كمقترح شعري اقترن بأدونيس الذي عرف عنه استخدامه المكبر للرمز والقناع، وهما ممهدان ضروريان للمرايا .

ولعل أدونيس كان سباقاً بين شعراء الحداثة إلى اصطناع (القناع) وسيلة تعبيرية، وقد أشارت إلى استخداماته المبكرة في حينها، زوجته الكاتبة خالدة سعيد، وهي تضع كلمة تعريفية على غلاف ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي) . حيث كتبت عام ١٩٦١ معرفة بأسلوب أدونيس في ذلك الديوان، فعدته «طريقة جديدة في التعبير الشعري، هي إبداع شخصية جديدة تتقمص خواطره، ومشاكله، ونوازعه، وتجسد حياته وتجربته، هي شخصية مهيار الدمشقي»^(١) . ثم أشار الشعراء والنقاد إلى أقنعة كثيرة في شعر السياب والبياتي وحاوي وعبد الصبور والمقالح وعفيفي مطر وسواهم من شعراء الحداثة .

وإذا كان أدونيس في قصيدته القناعية الأولى قد ابتكر شخصية أو تخيلها، فإن قصائده اللاحقة زخرت بأقنعة تستند إلى شخصيات حقيقية من التاريخ، في مقدمتها (الصقر أو أيام الصقر) التي مثلت رؤية متقدمة على المستوى الشعري، لما هو تاريخي ورمزي في حقيقته .. ثم ما استكملة في الموضوع نفسه في (تحولات الصقر) . وقد أجاد أدونيس من زاوية سردية، إحكام القناع، بحيث يظل على مبعده كافية عن رمزه التاريخي، لكنه قدم لنا مهارة أخرى «في تبديل (وتغيير) التاريخ، وقلب دلالاته ليخدم فكرة الشاعر»^(٢) .

فنحن نعلم أن صقر قریش (عبد الرحمن الداخل) قد فر من العباسيين، ليؤسس ملكاً لبنى أمية في الأندلس . ولكن أدونيس يحذف ما يتصل ببطش الأمويين أو استبدادهم، مخالفاً مراثيه الكثيرة لضحايا عسف الأمويين وظلمهم، وينص على ما يتصل بالمغامرة، والأمل، والثورة، وهو الذي تمثل في شخصية صقر قریش .

وهذا مأزق عقائدي وقع فيه أدونيس، لكنه وجد لدى النقاد مبررات فنية واعتقادية،

(١) نقلاً عن عبد الرضا على : مصدر سابق ، ص ١٣ .

(٢) صلاح فضل : مصدر سابق ، ص ١٨٣ .

منها القول بأن أدونيس يتحرر من جملة الإنساق الأيديولوجية، سواء أكانت تاريخية أم معاصرة^(١). أو التنصل عن الهوية المرجعية للرمز التاريخي المتخذ قناعاً بالقول - ولو في مناسبة أخرى أخرى هي الحديث عن شخصية مهيار - «إنه ذو هوية متحركة مسافرة، لأنها البحث الدائم، لأنها هوية تتكامل، تصير...»^(٢) ويدخل في هذه الطبيعة المتحركة - المسافرة للأقنعة، ما يمكن تسميته بالتناقض في الدلالات الأسطورية أو الرمزية لتلك الأقنعة .

ولكن القراءة المدققة لشعر أدونيس، ستحيل هذه الأقنعة بما فيها من استدلال بارع، وإخراج ذكي لها من متواليات وقائعيتها وزمنها ودلالاتها التاريخية المباشرة، والارتقاء بها إلى الرمز الشخصي المقنع الذي يغدو مرادفاً لتجربة الشاعر في أيامه اللاحقة .

وفي حالة شاعر كأدونيس، لا نجد غرابة في هذا التماهي أو التوحد مع قناعه الرمزي، فلقد اختار هو نفسه، وفي مرحلة مبكرة من حياته الشعرية، أن يتسمى باسم (أدونيس)، وأن يكون (أدونيس) قناعاً شعرياً يختفى وراءه وجود الشاعر واسمه .. فيغيب وراء حضوره، ويكتفى باسمه الأسطوري المشحون بالدلالات والمكتنز بالأمثولات الرمزية. فأدونيس (كما نقرأ في (مسح الكائنات) الذي كتبه الشاعر أوفيد (٤٣ ق . م - ١٨ م))، هو ذلك الشاب الجميل الذي يقال إن أمه أنجبته من جده وهربت وهو جنين في بطنها مخلفة وراءها بلاد العرب حتى أدركت بلاد سبأ حيث مُسخت إلى شجرة مُر، وكبر الجنين في جوف الشجرة، حتى انشق جذعها وظهر الوليد الذي رعته الحوريات، وكبر لتعشقه فينوس وترافقه في الغابات والجبال، محذرة أدونيس من الوحوش، لكنه لم يستمع لتحذيرها، ورمى خنزيراً برياً متوحشاً برمح، فتعقبه الخنزير وعضه بنابه، وتركه ليموت على الرمال، ولم تستطع فينوس أن تنقذه، واكتفت بأن جعلت مشهد موته يعاد ممثلاً كل عام، وأمرت بأن تنبتق زهرة شقائق النعمان من دمه^(٣) .

(١) نفسه ، ص ١٨٧ .

(٢) خالدة سعيد : حركية الابداع ، ص ١٢٢ .

(٣) أوفيد : مسح الكائنات ، ترجمة ثروت عكاشة ، ص ٢٢٥ - ٢٣١ . وأسطورة أدونيس وانبعاثه عبر زهرة الشقائق ! تحيلنا إلى نروسيي وتحواله إلى زهرة النرجس . وسنعود لهذا الموضوع في مكان آخر من الدراسة .

وهذا الانبعاث من الموت، وتمثيل مشهد قيامة أدونيس وموته، كل عام تشبه الطقس البابلي الذي يعود فيه تموز كل عام من العالم السفلي. ولكننا نريد في هذا المجال الأسطوري أن نوضح تأطير حياة الشاعر كلها بالقناع . فهو قد ارتضى بما حصل لأدونيس، وما يحصل له، لينطبق رمزياً على مجريات حياته، وأن يتخذ قناعاً ملازماً له .. وأنا أعد ذلك أول استخدام (قناعي) لدى أدونيس .. ويمثل عندي تجسيدا لما في أعماقه من نزوع درامي وأسطوري .

فالقناع يمثل نزوعاً واضحاً نحو الدرامية بجوانبها القصصية والمسرحية أو الحوارية، والسردية بصفة عامة .

وقد لاحظ النقاد تمازج الدرامي والغنائي في أعمال أدونيس وتأليفه الفذ «بين الغنائية والتنظيم المعقد للبناء الفني»^(١) ... ورصد قدراته على أن يخلق شيئاً جديداً في صلتها بالتراث لإحداث علاقات ودلالات وصور تحمل اسمه وذاتيته^(٢) .

وبناء على هذين المحورين المتوفرين في شعره : النزوع الدرامي، والصلة بالتراث (سواء أوافقنا على تشخيص سلبيتها أم لا)، نستطيع القول إن تحول أدونيس من القناع إلى المرايا، لم يكن مفاجأة أو طفرة ... خاصة إذا اعتبرنا ورود المرأة كرمز شخصي بين رموزه الكثيرة، جزءاً من التمهيد لهذه الانتقالة .

ويمكننا أن نعيد النزوع الدرامي إلى مرحلة أبعد زمنياً في شعر أدونيس، فنعود إلى ما أطلق عليه الدارسون «تجربة القصيدة - المسرحية منذ عام ١٩٥٤ مع قصيدته «الفراغ» التي جاء الجو المسرحي فيها ممثلاً بتوالي اللوحات، ثم في عام ١٩٥٥ كتب قصيدة «مجنون بين الموتى» فجاءت التجربة المسرحية فيها أنضج»^(٣) .

(١) يوسف اليوسف : الشعر العربي المعاصر ، ص ١٧، وكمال خير بك : حركة الحداثة ص ٣٧٠ .

(٢) إحسان عباس مصدر سابق : ص ١٤٢ . ولا يخفى إحسان عباس رأيه في أن أدونيس «يطيل الوقوف عند الجوانب السلبية في تاريخنا، حتى لتبدو لهجته رفضاً كلياً لا علاقة كبيرة بينه وبين ذلك الصوت الذي يتجه نحو الاعتدال» . نفسه، ص ١٤٨ .

(٣) خالدة سعيد : مصدر سابق ، ص ١٠١ وتعد خالدة سعيد أبرز السمات المسرحية والعناصر الدرامية في =

وتتوالى تجارب أدونيس، فيكتب في ظرف نفسى قاهر، ووسط بضعة مجانين نصاً آخر، عنوانه "السديم" وهو مأساة فى ثلاثة أدوار، مهدى من أدونيس «إلى مجانين العالم»^(١) وكأنه استكمال لعمله السابق مجنون بين الموتى ثم يكتب فى فترات لاحقة، وضمن تجربة ديوانه "المسرح والمرآة" قصيدتين مسرحيتين هما "جنازة امرأة" و«الرأس والنهر»^(٢) يغلب عليهما التجريد الشعري، ولكنهما تومئان - شأن شعره الدرامى كله - إلى حنين أدونيس لعناق الغنائى والدرامى، وتوحيدهما فى شعره .

ويمكن أن نعد قصائده الطويلة، من علامات نزوعه إلى الاستعانة بالسرد المتجلى فى المعمار الفنى لقصائده الطويلة، رغم تشظى بعضها فى قصائد قصيرة أو فصول معزولة عن بعضها، وذلك ناجم عن رؤية أدونيس الموحدة والمتكاملة إلى العالم مما سيجعل ممكناً فى حالته، كتابة ديوان لا يضم سوى قصيدة واحدة طويلة، أو أن تتمدد القصائد التى ينتظمها موضوع واحد، لتشكل ديواناً، لانكاد تجد فواصل بين قصائده .

ويكاد أدونيس، إلى جانب خليل حاوى، أن ينفرد فى ميزة القصيدة - الديوان، وكذلك فى النزوع الدرامى عبر تعدد الأصوات لدى حاوى، ومحاولة مسرحية النص الشعرى، أو اعتماد الحوارية بشكل أساسى لدى أدونيس .

وإذا تدرجنا مع أدونيس من تجربة القصيدة - المسرحية، والتحول منها إلى قصيدة القناع، كما كرستها تجاربه فى أغانى مهيار الدمشقى الذى تأطر بشخصية مهيار المتخيلة، وصولاً من ثم، إلى قناع الصقر، وأيامه، وتحولاته، فى كتاب «التحولات

= قصيدة (هذا هو اسمى) فتراها فى الخشبة وفى الأبعاد والأصوات والحركة بتنوعاتها : متداخلة أو متقاطعة أو متوازنة. ينظر : نفسه ، ص ١٠٢ - ١٠٣ . وقد لاحظت أن خالدة سعيد تؤرخ كتابة أدونيس لقصيدة (مجنون بين الموتى) بالعام ١٩٥٥ م ، بينما يثبت أدونيس تاريخاً آخر هو ١٩٥٦/٢/٢ ، فى الأعمال الشعرية الكاملة : المجلد الأول ، ص ١٨٨ .

(١) أدونيس الأعمال الشعرية المجلد الأول ، ١٨٩ - ٢٠٠ .

(٢) نفسه : م ٢ ، ص ٧ ، ص ٩٤ .

والهجرة فى أقاليم النهار والليل»، والتحول من القناع إلى تقنية المرايا فى ديوانه (المسرح والمرايا)، فإتنا - على وفق هذا التدرج - نلاحظ نزوعه السردى واضحاً، والحركة فى قصائده تمتد وتتسع حتى تشمل الإيقاعات والأبنية ومستويات التركيب، وحتى المستوى الخطى، حيث تزخر قصائده بمزج البحور، أو بناء القصيدة على حواريات بين صوتين أو أكثر، فضلاً، عن الانتقالات والفواصل التى يعمد أدونيس إلى تنفيذها فى قصائده، لتخرج مميزة، منفصلة إما بحجم الحرف أو بلونه، أو بكتابتها هامشياً إلى جانب المتن، أو على يساره.

ويؤكد بعض الباحثين وجود حلقة أخرى تسبق الانتقال إلى القناع، هى مرحلة التوحيد بالرموز، ويمثلون لها بتجارب السياب فى (المسيح بعد الصلب) وغيره ممن عرفوا بالشعراء التمزيين^(١) مستفيدين من المونولوج الدرامى الذى يجعل ذلك التوحيد الرمضى ممكناً .

وبناء على ذلك يكون أدونيس قد مر بمراحل كثيرة قبل اتخاذ (المرايا) وسيلة فنية، يمكننا إيضاحها فى المخطط الآتى :



(١) عبد الرضا على : مصدر سابق ، ص ١٩ .

ولا يمنع هذا التسلسل وجود تداخلات فى أزمنة كتابة الأنواع السابقة وأشكالها المتعددة، ويحدث هذا إما بالعودة إلى نمط سابق، أو العثور على شكل متقدم ضمن مرحلة سابقة^(١) . وربما جمع أدونيس بين الأنماط فى شكل واحد، كما سنرى عند تحليلنا بعض نماذج المرايا فى شعره .

لكننا بحاجة إلى التذكير بأن مراحل أدونيس الشعرية، يهيمن عليها نمط من الأنماط السالفة الذكر، ويتغير بناءً عليها الجو الشعري العام للقصائد المكتوبة فى تلك المرحلة.

ويستطيع القارئ دون عسر، أن يؤشر تلك المراحل، متدرجة عبر إصداراته الشعرية، وهى تدلنا على تبدلات السرد فى قصائده، لأن موقع الراوى يتغير وفقاً للأنماط المذكورة، ويتبعه تغير التلغظات، سواء فى استخدام الضمير النحوى، أو صلة الراوى بمرويّه، أو فى استكمال عناصر السرد لممكنة فى النصوص .

إلا أن أية دراسة للإمكانيات السردية فى قصائد المرايا، يجب أن تبدأ أولاً بتأمل دلالة المرايا من شتى وجوهها : الظاهرية - بحكم وجودها الشئى ضمن وعينا وشعورنا -، والنفسية - لما تحمله من دلالة وجود القرين، ورؤية النفس، والتعرف عليها ضمن حيز المرأة -، والأسطورية - حيث تحمل المرأة جذراً رمزياً يربطها برغبة ترسيخ فى رؤية وجهه منعكساً على صفحة الماء -، والفنية - بكونها دالاً شعرياً وأدبياً عاماً، يمكن أن يحمل معه تقنيات خاصة، ترتبط بالانعكاس وتشويه الانعكاس معاً، أو التشظية والتناثر.

وأول ما يجب ملاحظته أن وجود المرايا بالنسبة للجسد، يرتب تغير موقع المتلفظ أيضاً، وموقعه كراو أو سارد .

فإذا كان موقع الشاعر فى (القناع) يتحدد بالبقاء مختلفاً (خلف) قناعه، فإن وجود الشاعر إزاء (المرايا) يحتم وجوده (أمامها) . فهو ينظر إليها ويتأملها .. وينبعث

(١) يحصل هذا - على سبيل المثال - فى نص بعنوان (مرأة الحجر) ، الأعمال الكاملة ، م ١ ، ص ٢٢٩ - ٢٣٠ . وهو من نصوص المرايا التى اندرجت زمنياً فى فترة اسبق ، إذ ضمها ديوانه (أغانى مهيار الدمشقى) الذى يسيطر عليه أسلوب القناع. ثم وجود قصائد مسرحية فى مرحلة قصيدة المرايا . راجع مثلاً : جنازة امرأة ، فى (المسرح والمرايا) الأعمال الكاملة ، م ٢ ، ص ٧ .

من فعل (النظر) تبادل صوري. فالرائى يتوقع (شيئاً) ما فى المرآة، وتكون المرآة بذلك أفق انتظار أو توقعاً بصرياً، فنتعدى مهمتها الحرفية الحقيقية المحددة بكونها "جسماً محدداً ذا طبيعة فيزيائية محددة، يعكس الضوء المتجه إليه من الأجسام الخارجية"^(١). ولكن للمرايا وجوداً شيئياً أكثر عمقاً وتأثيراً مما سحب المبصرون المتعجلون. فالمرايا هى أول الأشياء التى نراها وقرانا، داخلين فى حيزها الضوئى المسطح، وخارجين منها .

والمرايا تقتضى وجوداً لشيء ما، يتمرأى فيها . وبذلك تصبح موضوعاً دائماً لذات تمارس فعلها عليه. لكن وظيفة المرآة تتعدى التأثيث ولوازم الوجود الكمالى على الجدران أو فوق المكاتب والزوايا، لأن الحيز الذى تشغله فى تفكير الإنسان وأفعاله وسلوكه يؤكد ما لها من أهمية .

إن المرايا توهمنا بأنها حيادية، تعكس ما ينطبع عليها أو يتراعى أمامها أو يعرض عليها. وفى حقيقة الأمر تكمن وظيفة المرآة فى كونها (تضاعف)، وعبر فعل المضاعفة هذا، تعطينا "تعزيمه القرين"^(٢).

ورغم أن المرايا ترينا ما تقتضيه أعماقها، فإنها - كما يلاحظ فوكو - إلى جانب كونها تضاعف، لا ترينا ما لا يظهر عبر سطحها، فيظل ثمة فاصل بين ما نرى وما نقول. إذ رغم كل ما نقوله عما نراه، لا يأتى ما نراه قط على ما نقوله^(٣). أى أن وجود المرئى يظل غير محدد أو موصوف بدقة تماماً كما أن قصور المرآة يكمن فى كونها ليست بحجم الجسد. وهذا أحد أسباب رفضنا لنظرية الانعكاس التى ترى أن (الأدب) انعكاس للمجتمع أو لبيئة الكاتب، وما تحمل من تقييد فوتوغرافى لحركة الأديب، وارتعانها بالموضوع المنعكس بحياد وموضوعية، لا ميزة للكاتب فيها أسلوباً أو فناً .

(١) كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلى ، ص ٢٦٥ .

(٢) حاتم الصكر : (نصوص المرايا والوجوه) مجلة أفكار - عمان - عدد آب أيلول ١٩٩٥ ، ص ٨٥ .

(٣) القول لميشيل فوكو وهو يحلل لوحة تشكيلية لفيلاسكوز عنوانها (الوصيفات) يظهر فيها الرسام فى المرآة مع موضوعه ، يُنظر : حاتم الصكر : كتابة الذات ، ص ١٧ .

إننا لا نبحث في المرايا عن واحدة أجسادنا وصورنا، بل نسارع إلى البحث عن تفاصيل منسية أو مطمورة، لكي نؤلف منها صورة (القرين) الذي يشاركنا خطانا وحياتنا، فشلنا ونجاحنا، ألمنا وفرحنا، وهو نوجود سردي لأنه يمثل الجانب الثانى فى حوارية شخوصنا، وقد استثمر القصاصون المزايا السردية لوجود قرين المرأة، وطوره، ليغدو صوتاً داخلياً ثانياً لوجود الراوى أو الشخصية . ومثل ذلك فعل الشعراء، فتخلوه رقيقاً أو مصاحباً يتبع الشاعر ويسير فى خطاه.

وترينا الحكايات والأساطير أنواعاً متعددة من المزايا، منها :

- مرايا الزمن : حيث كانت سندريلا تهرب من مرآة زمنية، فلو أنها تأخرت عن ساعة محددة، لعادت إلى صورتها الأولى فتاة فقيرة.

- ومرايا الأسطورة : حيث يتحول كل ما يقع عليه بصر ميدوزا إلى حجر .

وثمة فى مرايا الأسطورة وجود نرسيسى (أو نرجسى بالمصطلح العربى المتداول) وهو ما سنقف عنده لاحقاً .

لكن ما يدعوه المحلل النفسى الشهير جاك لاكان (١٩٠١ - ١٩٨١) بمرحلة المرأة يستحق التأمل . فهو يرى أن الطفل يتعرف على صورته فى المرآة فى سن مبكرة، على أنها صورته، ويختبر العلاقة بين حركات الصورة، ومحيطها المنعكس فى المرآة . ثم العلاقة بين ذلك، والواقع المزاوج له، أى جسد الطفل، والأفراد، والأشياء المحيطة به^(١) .

والمهم عندى فى مفهوم لاكان لمرحلة المرأة بأنها تماه، وبأن تمثل الصغير لصورته المأوية مع عجزه الحركى والغذائى، شبيه بالرحم الرمزى حيث يندفع ضمير الذات إلى شكل أولى، قبل أن يتموضع فى جدلية التماهى مع الآخر^(٢) .

إن شيئاً من النكوص إلى هذه المرحلة النفسية، يحدث للكائنات المأوية، سواء أكان واحدهم شاعراً يستجلى صوراً متخيلة فى المرآة، ويجهد فى تقريبها لقارئه، أم كان قاصاً يبحث عن قرين المرأة أو رقيب الكتابة غير المتعين .

(١) جاك لاكان : مرحلة المرأة كمشكل لوظيفة ضمير الذات - ترجمة : وايد الخشاب ، مجلة ألف ، العدد الرابع عشر - القاهرة ١٩٩٤ م ، ص ١٧٧ .

(٢) نفسه ص ١٧٨ .

وعبر هذا النكوص يتم إنجاز النص الأدبي، المتفاعل في مستوياته المختلفة، مع عوامل التماهى والتمثل والتعرف البهيج على النفس، واختيار العلاقة - عبر المرأة - بالنفس والآخر والمحيط .

يضاف إلى تلك العوامل، فى حالة الشاعر، إسقاط (الماضى) كزمن، ومعرفة، وتجربة، على وجود المرأة وكيانها الرحمى والرمزى .

ويبرز عنصر السرد فى افتراض حوار، لغوى وصورى وإيقاعى ودلالى، بين الشاعر وكائنات المرايا الكامنة فيها : ماضياً ورمزاً وواقعاً واستشراقاً للمستقبل .. فتحكى المرأة عما لا يرى العين، أو تفصح عما تخبئه سطوحها وما تكتنزه أعماقها ..

ولكن أخطر تلك المرايا الرمزية هى مرآة نرسييس الأسطورية، التى تطبق على رؤية أدونيس المراءوية، وتمزجها بأصلها الأسطورى، أى بالماء، الذى انحنى عليه نرسييس باحثاً عن قرينه .

تقول الأسطورة : إن نارسيسوس (وهذا هو اسمه فى الأصل اللاتينى) هو ابن إحدى حوريات النهر اللازوردية الشعر التى أنجبته من إله النهر، فهو كائن مائى تتبعه الحوريات العاشقات، لكنه لا يستجيب لهن، فتحكم عليه الآلهة استجابة لدعاء إحدى عشيقاته، بأن يقع فى شراك حب لا يخرج منه فائزاً .

وإذ يحس نرسييس بالعطش، ينحنى ليشرب من ماء النبع، فيرى صورته وقد انعكست على صفحة الماء، فسحرته، ووقع فى غرام طيف حسبه جسداً، وهو لا يعدو أن يكون ظلاً .. وحاول تقبيل وجهه المنعكس على صفحة النبع، وحاول ضم خياله .. وتورد الأسطورة هاجساً يحاور نارسيسوس قائلاً :

(أى نارسيسوس ! أيها الصبى الساذج، فيم محاولتك الإمساك بصورة خادعة ؟ إن ما تبحث عنه ليس له وجود حى، ولو إنك استدرت لغاب عنك هذا الذى تهيم به، إن ما تراه ليس غير خيال نشأ عن انعكاس صورتك على الماء ...»^(١)).

وإذ يكتشف نرسييس الحقيقة، يدرك وهمه قائلاً : إن هذا الصبى الذى يتراعى لى، ليس غيرى! إن وجهى لا يخدعنى. إننى احترق بنار حبنى لنفسى . ويموت نرسييس

(١) أوفيد : مسخ الكائنات ، ص ٨٥ . وأسطورة نرسييس ملخصة عن هذا الكتاب ، ص ٨٢ - ٨٦ .

حزناً، وتبكيه حوريات الغابة بنواح حزين، وإذا تختفى جثته تظهر مكانها زهرة النرجس
التي ستظل ترمز إلى الإعجاب المرضى بالذات .

لقد غدا الماء مرآة، يبحث فيها نرسييس عن ذاته التي حسبها شخصاً آخر . ولذا
اقترن ذكر المرايا لدى أدونيس غالباً بالماء أو الظل، كما جاء مقترناً بنرسييس أيضاً في
بعض قصائده .

إن المرايا تنطوى على طبيعة أو جوهر من جوانب ذاتها الأصلية، «تحتفظ به مهما
أخضعت لتحويلات في القصائد»^(١)، وهو جوهر منتم إلى (نرجسيتها) . لذا لن يمكننا
بحال، قراءة (مرايا) أدونيس، دون توجيه أسطوري من (نرجسيتها)، والطبيعة المرجعية
ذات البعد الميثولوجي والارتباط بالماء كمكان مرآتي^(٢) .

لقد برز اهتمام أدونيس بالمرايا كرمز من رموز الشخصية، قبل أن يتخذها تقنية
سرديّة يقف أمامها ليرصد ما يتراءى في أعماقها . وقد تعقبنا ورودها في شعره،

(١) كمال أبو ديب : سابق ، ص ٢٧٤ .

(٢) لا تغنى دراستنا للمرأة نرجسية لدى أدونيس، تفردته في الربط بين المرأة والنرجس، فثمة شعراء كثيرون
قاربوا هذه العلاقة وركزوا عليها ، وإن بدرجة أقل ترديداً مما لدى أدونيس ، ومنهم درويش الذي يقول في
إحدى قصائده ديوانه (أحد عشر كوكباً) :

.. لم أكن نرجساً ، بيد إنى أدافع عن صورتى
فى المرايا

.. تراجع قصيدة : (ذات يوم سأجلس فوق الرصيف) .

لكن حسام الخطيب يرى أنه فى هذه العبارة لا يمارس عملية عشق ذات نرجسية ، وإنما يفتش عن حقيقته
الضائعة وخلاصة المفقود لا . منطلقاً من أن (الصورة) = الهوية ، لذا لا ينصح الخطيب عند التحليل النصي
بالإسراف فى التركيز على النرجسية لأنها منفية ، ولأن الأنا الشعري فى معظم نتاج درويش هو الأنا
الجماعى وليس الفردى المصاب بالتضخم النفسى . يراجع : حسام الخطيب : تقنية النص التكويني ومغامرة
مع نص درويشى ، ضمن كتاب الشعر العربى فى نهاية القرن ، إعداد فخرى صالح ، ص ٩١ ، ٩٢ .
لكننا نرى أن إسقاط مفصل النرجسية المتحققة عبر المرأة ، لا يبررها كون الأنا جماعياً فى شعر درويش ؛
لأن سؤال المحلل النصي عن الربط المرآتى - النرجسى يظل قائماً ، على مستوى المرجع الأسطوري على
الأقل ، وحضوره فى وعى الشاعر ، وإن على سبيل النفى (لم أكن نرجساً) فالاستدراك اللاحق (بيد إنى ..
يضيف المهمة النرجسية إلى عمل الأنا من خلال الدفاع عن الصورة الذاتية . (أدافع عن صورتى) وفى مكان
محدد (فى المرايا) ، لأنها المكان الذى يتأمل فيه ذاته ويعيد تشكيلها كما يريد .

فوجدنا أنها تزداد تردداً وتكرراً وذكراً كلما أوغل أدونيس في مغامرة التحديث، وامتد بشعره الزمن ؛ فقد كان القناع الرمزي والأسطوري يغلب على تقنية شعره الأول؛ مع ذكر للمرايا كوجود خارجي، مسند أو مضاف إلى أشياء مجاورة، فيما استقلت المرايا في قصائد لاحقة زمنياً وتكرست وأكثر الشاعر منها في دواوين لاحقة، يعد (المسرح والمرايا) أهمها كلها - وإذا شئنا اشتقاق دلالة (أسلوبية) تؤكد تشخيصنا السابق .

- أى تراجع القناع وتقدم المرايا، كلما ازداد تحديث القصيدة الأدونيسية، فنحن بحاجة إلى استعراض ورودها في شعره، وقد جردنا - على هذا الأساس - استخدام أدونيس للمرايا، منذ ورودها كأسماء مسندة، وسنعقد هذه المقارنة بين (القناع) و(المرايا) لجلاء وجهة نظرنا، كما يلخصها الجدول التالي :

| العناصر | قصيدة القناع | قصيدة المرايا |
|-------------|---------------|--|
| المساحة | مطولة | مكتفة |
| موقع الشاعر | وراء | أمام |
| موقع الراوى | مشارك / داخلى | مراقب / خارجى |
| الزمن | الماضى | الحاضر |
| ضمير التلغظ | المتكلم | المخاطب / الغائب (مختلط أحياناً) |
| الرؤية | غنائى درامية | سردية درامية |
| البنية | وصفية - سردية | سردية - درامية |
| المرجع | تاريخى | أسطورى - يومى |
| الاستدعاء | شخصيات | شخصيات ومدن (أمكنة) وأشياء ومجردات |

ونلتقى أول إشارة للمرأة فى شعر أدونيس فى قصيدة (بيت الحب) المكتوبة عام ١٩٥٤ حيث يقول^(١) :

أحبك حتى كأن القلوب مرايا لقلبي وحتى كأن الحياة ابتكار لحبي ،

واضح هنا أن الرؤية تقوم على المرايا المتعددة المنبثقة من قلب الشاعر . فهو يتضاعف أو يتكرر فى القلوب (الأخرى)، وتبدو الحياة إحدى ابتكارات حبه، أو صورة منعكسة عن وجدّه .

وكانت هذه الرؤية المرآتية واضحة النرجسية، حتى دنو تسمية المرجع الأسطوري . إلا أن أدونيس أغفلها ولم يتابعها بسبب هيمنة الرؤية الفينيقية على شعره وهى رؤية تعاضد وتقوى الرؤية الأدونيسية أو التمزوية، ففيها كلها انبعاث لصورة الميت الفادى واستمرار لوجوده كلما صار رماداً أو جسداً ميتاً .

وإذا كان أدونيس يعود زهرة من زهور شقائق النعمان كما تقول الأسطورة، فإن طائر الفينيق ينبعث كاملاً وحقيقياً من رماده. أى أنه لا يعود مثل أدونيس عودة رمزية .

يلاحظ جبرا إبراهيم جبرا أن «اللحظة النرجسية هى لحظة لا زمنية. لحظة الممثل على المسرح وقد انفلت من قيد التسلسل»^(٢) .

ولعل هذه (اللحظة) غير المقيدة بزمن، هى التى سيصل إليها وعى أدونيس الشعري، إذ ينعطف نحو النرجسية أو المرآتية، وتتراجع بسبب ذلك رؤاه التمزوية – الأدونيسية، والفينيقية (نسبة إلى طائر الفينيق) الأسطوري، وهى أسطورة قائمة على أساس فكرة التضحية (الاحتراق) والخصب (البعث)^(٣)، وما يحاithها من رموز أسطورية فادية، مثل بروميثيوس وسيزيف وفاوست، أقنعة تراثية فى مقدماتها (مهيار) الذى توحد معه الشاعر حتى كاد يكون اسمه فى هذه المأساة البطولية النرجسية^(٤)

(١) أدونيس : قصائد أولى ، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، م ١ ، ص ٤٨ .

(٢) جبرا إبراهيم جبرا : النار والجوهر ، ص ٨٥ .

(٣) على الشرع : بنية القصيدة القصيرة عند أدونيس ، ص ٦٤ .

(٤) جبرا إبراهيم جبرا : النار والجوهر ، ص ٩٠ .

كما يصفها جبرا إبراهيم جبرا، أى تجربة الشاعر بعد أن توحد عبر مهيار مع شخصيات أخرى، ورد الاعتراض على مزجها رغم تباعدها^(١) وأرى أن (النرجسية) هى الخط الدقيق الذى ينتظم وجود الرموز الأسطورية والتاريخية، على مستوى الرؤية، أما على مستوى التمثيل الرمزي الفنى داخل النص، فإن أدونيس يجد أسماء كثيرة تعبر عن رؤيته النرجسية تلك، وأزمته الذاتية فى اكتشاف نفسه والتعرف عليها ومؤاخذاتها .

لكن أدونيس سوف يصل لاحقاً إلى تسمية مرجعيته النرجسية، بعد أن مهد لها كثيراً برمز الماء والمرايا، والبحث عن النفس فى تجارب سابقة . فها هو مثلاً فى (الرأس والنهر) من (المسرح والمرايا) يقول^(٢) :

وجه مهيار فى الماء يسطع كالجوهرة
لم يعد غير صوت
والحقول المزامير، والنهر الحنجرة

إذن، أصبح (وجه) مهيار ساطعاً (فى الماء)، وإذا تحلل غارقاً ميتاً، راح ينبعث أشلاء وأجزاء وشظايا وكسراً، فعاد (صوتاً) تردده الحقول (المزامير)، ويغنيه النهر (الحنجرة) .

لقد اتحد وجه مهيار بالأشياء، وعاد الحياة، من خلالها، صوتاً يُغنى، تؤديه الطبيعة التى لا تفنى، بعد أن امتزج بالماء، فكأن أدونيس بذلك المزج الرمزي المتنافر، يؤكد مرآتية رؤيته، وموقفه، وأبنية قصائده .

(١) يصرح جبرا بأن ثقافة أدونيس مقحمة على رؤاه . ويتساءل عن الصلة بين الرموز المقنعة التى توحد بها . (ص ٨٩ - النار والجوهر) وبعد أن يشير إلى ذلك يقرر أن «الجمع بين هؤلاء الأبطال - الرموز فى كيان واحد» يعنى التهرب «من المعنى الحقيقى لكل منهم» مما يؤدى بالشخصية المركبة منهم لام تغدو «شخصية مفتعلة لا يمكنها أن تتسم بمعنى متماسك» - نفسه : ص ٩٠ .

أما خالدة سعيد فبعد أن تشير إلى ذلك المزج المقصود فى «نسيج شخصية مهيار» تتساءل : إن كان ذلك يدل على أن مهيار كائن متناقض أو بلا هوية ؟ ثم تجيب بأن مواقف هذه الأساطير أو الشخص «تمثل وجوهاً وأوضاعاً متعددة للإنسان الواحد الباحث الواقف أمام الأسرار» . حركية الإبداع ، ص ١٢٢ .

(٢) أدونيس : المسرح والمرايا ، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة ، م ٢ ، ص ١١٢ .

إن أدونيس هو ذاته - صانع هذه المرايا - وهو المرايا كلها، «فهو يرى صورته الكونية فيها، ويصوغها في رؤياه الشعرية من جديدة»^(١)، ولا يمكن استثمار (المرايا) فنياً وسردياً ورمزياً إلا بهذا التدرج في مقاربتها، من الإضافة المجردة مثل (مرآة الحجر) في (أغاني مهيار) إلى الوصف (كأن القلوب مرايا) وصولاً إلى التماهى بين الشاعر والمرآة : (صرت أنا المرآة) والجمع النرجسى بين الماء والمرايا (أوقظ الماء والمرايا) قبل الإعلان عن تقنية المرآة الخالصة .

وإذا عدنا إلى هذه الإشارات المرآتية لوجدنا قصيدة (مرآة الحجر) تستفيد من رمز (ميدوزا) الأسطوري وتحويلها كل ما تقع عليه عيناها إلى حجر . فكأن أدونيس يصنع مرآة ميدوزية، وينتظر أن يتحرر وجهه الحجري بمجىء رفيقه الذى يدعوه (نبي السفر) .

إن تحجر الوجه ونسبة المرآة إلى الحجر، هي من الصياغات الكثيرة لدى أدونيس للتعبير عن اليأس والإحباط، فهو يسمي الوطن (وطن الأحلام والمرايا) مضيفاً الوطن إلى الأحلام بسعتها ومستقبلتها، وإلى المرايا بصفاتها وسطوعها .

أما التماهى بين الشاعر والمرآة فنجد في قصيدة (شجرة الشرق) من (كتاب التحولات)^(٢)، حيث يقول في مطلعها :

صـَـرْتُ أَنَا المِرْآة
عـَـكَّسْتُ كُلَّ شَيْءٍ
غـَـيَرْتُ فِي نَارِكَ طَقْسَ المَاءِ وَالنَّبَاتِ

ويمزج المرآة بالماء، في عودة غير مسماة إلى النرجسية وجذرها الأسطوري^(٣)، فيقول : صرت أنا والماء عاشقين

أولـدُ بـاسـمِ المـاءِ
يـولـدُ فـي المـاءِ
صـَـرْتُ أَنَا والماءِ تـوأمـين

(١) محمد جمال باروت : الشعر يكتب اسمه ، ص ٧٨ .

(٢) الأعمال الشعرية : م ١ ، ص ٣٢٩ - ٣٣٠ .

(٣) الأعمال الشعرية : م ١ ، ص ٤٣٩ .

فالتوحد إذن يتم بين الشاعر والمرأة وصولاً إلى الماء . وهذا أحد المؤشرات إلى انعطافه أدونيس الصوفية اللاحقة . فالتوحد أو الاتحاد والفناء، واضحة في إضفاء الذات اسماً أو وصفاً للموجود الخارجى، وتبادل الأنا مع الموجود مزاياه ومزاياها، كولادة الشاعر باسم الماء ولادة الماء فيه ..

وقد جمع أدونيس بين الماء والمرايا في ختام قصيدة أخرى، هي (شجرة النهار والليل) من الديوان نفسه، إذ قال: (١)

أوقظُ الماءَ والمرايا، وأجلو
مثلها صفحة الرؤى، وأنامُ.

وفى قصيدة (قلت لكم) يقول: (٢)

قلتُ لكم أصغيتُ للبحار
تقرأ لى أشعارها، أصغيت
للجرس النائم فى المحار
.... لأننى أبحرُ فى عيني
قلت لكم : رأيت كل شىء

وذلك تأكيد على تشكيل الوعي المراتى فى شعر أدونيس، وربطه بمرأة محددة هي امرأة الماء التى تحيلنا على المستوى الأسطورى إلى نرسييس .

وإذا تتلازم المرأة المائية مع الرؤيا الكاشفة، والاتحاد بالموجود والمعرفة واكتشاف الذات، فإن المرأة تتلون بدورها، ففى الرثاء مثلاً نجد أن (الغبار يغطى المرايا) كما نقرأ فى قصيدة (مرثية) (٣) . وتغدو (نيويورك) التى يصفها الشاعر بأنها شبح

(١) نفسه : ص ٤٣٧ .

(٢) نفسه : ص ٣٠٩ .

(٣) الأعمال الشعرية : م ١ ، ص ٤٣٠ .

(ميدوزى)، مرآة لا تعكس واشنطن، التى هى بدورها (مرآة تعكس وجهين : نيكسون و بكاء العالم) (١) .

وقد تعانى مرآياه التكسر أو الانكسار، ولذلك دلالتة أيضاً على المستوى الشعورى، فهو تعبير عن الضيق بالنفس أو التمرد والخذلان أحياناً . كما فى المقطع التالى من قصيدة (مفرد بصيغة الجمع) (٢) .

أمــــام المرآة – الماء انعكس
جــــسد آخر يتســــرائى
الـنرجس كـنيســــة الموت
والموت قــــداس بلا صــــوت
من الزرقة إلى البياض ينتقل الموج
من النورس إلى الظمى تهجم الشواطئ
تاج الماء ينكســــر
والزبد يسترد أسلحتــــه

حيث يؤاخى فى هذا المقطع بين المرآة والماء بالفاصلة الصغيرة التى تدل على التركيب والمزج (المرآة – الماء)، ويؤكد انعكاس جسد آخر أمامه كما كان يتراعى لنرسييس، ثم يصرح فى البيت الثالث باسم (نرجس) ويتحدث عن (تاج الماء) الذى ينكسر إزاء الزبد .

وفى موضع آخر (٣) يؤكد (الانكسار) عبر مرآة نرسييس نفسها، حين لا يلقى جواباً لأسئلته :

يسأل لا جواب ، فليكسر مرآة نرسييس
مرآة نرسييس ظل كيف يكسر الظل ؟

ونلاحظ على المستوى السردى، تنوع ضمير الراوى بين (الأنا) العائدة إلى الشاعر، والغائب الذى يحيل إليه كذلك، لأن المتحدث عنه غير مسمى . ولاحقاً سوف يكرس

(١) قصيدة (قبر من أجل نيويورك) ، نفسه : م٢، ص ٢٩٠ و ٣٠٢ .

(٢) نفسه : م٢، ص ٦٧٤ .

(٣) نفسه : ص ٧١٠ وقد أشرت إلى إيقاع هذا المقطع من (مفرد بصيغة الجمع) فى كتابى : ما لا تؤديه الصفة، ص ٤٢ – ٤٤ .

أدونيس الطبيعة النرجسية - المائية للمرأة، وعودة الضمير على مستوى السرد إلى الشاعر نتفسه . وهذا واضح في ديوانه (أبجدية ثانية) حيث نقرأ^(١) .

من أجل أن أخلق مرآة تجدر أن تنتسب إلي ، وأن اتمرأى فيها

من أجل أن أبتكر فراغاً يتسع لاهوالى

ربما فكرت أن ألبس معطفاً بنصف ذراع

وأن أمشى بقدم نصف حافية

ونقرأ في الديوان نفسه^(٢) :

شكراً للصحراء

مرآة أقرأ فيها وجهى ، أقرأ فيها

وهم خطاى وهم الماء

ففى هذين المقطعين تأكيد على دلالة المرأة ورمزيتها الشعرية، فهى من أليات الجنون والانسلاخ عن الواقع فى المقطع المختار الأول، وهى مقرونة بقراءة (الوجه) والبحث عن الهوية والطريق، ومقرونة بالماء فى المقطع الثانى. والتعبير عن هذا الحس المرآتى يتم سردياً بضمير السارد المشارك، وبأنا الشاعر المتماهى مع ملفوظه، تجسيدا لتماهى الوجه مع الماء عبر المرأة . ولعل ذلك هو الذى أوحى للنقاد باعتبار مرايا أدونيس «ليست إلا الصورة الأخرى له وقد تضخم بالكون»^(٣). وأحسب أن هذا الحكم يغفل المرجع الأسطورى لمراياه من وجته، والميزة السردية لتشكلها .

أما (قتل المرايا) فيفسرها بعض النقاد بإنها إعدام وحرق لكل الثقافى الذى تعادله المرايا، فهو يرسم المرايا التاريخية من جديد ثم يقتلها^(٤) فكأنه بذلك يبحث عن صورة المستقبل أو «يرمز إلى أبعاد فكرية جديدة»^(٥) .

(١) أدونيس : أبجدية ثانية ، ص ١٠١ قصيدة (شهوة تتقدم فى خرائط المادة) .

(٢) نفسه : ص ١٨٨ ، قصيدة (القصيدة غير المكتملة) .

(٣) محمد جمال باروت : الشعر يكتب اسمه ، ص ٧٨ .

(٤) نفسه : ص ٧٩ و ٨١ .

(٥) يوسف اليوسف : الشعر العربى المعاصر ، ص ١٨٩ . ويرى اليوسف أن المرايا من الكلمات الكثيرة مثل (الكيمياء والرفض) التى يرمز بها أدونيس إلى تلك الأبعاد. لكن ذلك يغفل الطبيعة الجوهرية للمرأة ، فضلا عن أسطوريتها وسرديتها .

لكن باحثاً مثل كمال أبو ديب استطاع، وهو يحلل قصيدة أدونيس «كيمياء النرجس - حلم يرى» أن قول أدونيس :

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

يجسد ما يسميه (هاجس النزوع) وهو بنية تظهر التوتر القلق بين زمنين «الآن والأتى». أى لحظة ثنائية ضدية أساسية فى الثقافة الإنسانية ... فتقوم المرايا بفعل المصالحة بين نقيضين هما عالم الضوء وعالم العتمة»^(١). معتبراً أن ضدية النهار والليل تقابلها ضدية الجسد والمرايا فى قول أدونيس :

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق

مكتشفاً السمة الأسطورية فى قتل المرايا ثم ابتكارها فى آخر القصيدة:

وقتلُ المرايا

ومزجت سراويلها النرجسية

بالشموس . ابتكرت المرايا

هاجساً يحضن الشمس وأبعادها الكوكبية

إذا الأنا تقتل المرايا ... والقتل يهجس - برأى أبو ديب - بأبعاد أسطورية تربط بين القتل والفداء وإعادة الخلق^(٢). ويشجع على ذلك فعل المزج مثل الابتكار التالى لقتل المرايا.

وقد اعترض أكثر من باحث على افتراض الضدية فى تحليل أبو ديب^(٣) فيما

(١) كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي، ص ٢٦٢ و ٢٦٥ وقد ناقشت تحليله للقصيدة فى كتابى (ترويض النص) تحليل النص الشعري الحديث.

(٢) نفسه : ٢٧١

(٣) على الشرع - مثلاً - فى بنية القصيدة القصيرة...، ص ٨٢ . وحاتم الصكر فى تحليل النص الشعري الحديث ، ص ٥٤ .

توصل جبرا إبراهيم جبرا إلى «أن المرايا هي النرجسية نفسها - في القصيدة، وإن النرجس هنا زهرة وأسطورة، تجربة حسية خارجية وتجربة - نفسية داخلية»^(١).

إن ثمة مرايا لأعماق الشاعر لا يمكن إخضاعها للتقابل الثنائي أو التفسير الرمزي العابر، وهي - كما تسميها خالدة سعيد - مرايا الأعماق حيث تتقاطع الرؤى جميعاً^(٢). وعند هذه اللحظة من استقصائنا لوجود المرايا في فكر أدونيس الشعري وتشكلاتها الفنية، نستطيع الانتقال إلى المرحلة التالية التي انتقلت فيها المرايا، من مجرد كونها رمزاً دلاليًا كالجرح مثلاً أو الحجر^(٣)، وإن كانت ذات حيز شخصي، إلى كونها ذات وجود سردي مستقل، لها تقنياتها الخاصة المطورة.

وأول ما سنلاحظه في مرحلة المرايا لدى أدونيس، انقطاعه تماماً إلى السرد، حيث تنطلق المرأة من بؤرة محددة، تنتشر على مدار القصيدة التي تتميز بالقصير غالباً، ولعل في هذا مفارقة ما. إذ أن الاستعانة بالسرد في القصيدة الحديثة، يدعو إلى الاسترسال والطول؛ فيما كانت قصائد المرايا مكثفة؛ وكان أدونيس يقتصر فيها لحظة ظهور الوجه على سطح المرأة أو في عمقها؛ ينقل له صورة ذات امتداد معرفي، وثقافي إضافة إلى ما تعطيه من ملامح.

إن هذه الكثافة جزء مهم من عناصر قصيدة المرأة، وملح أول من ملامحها الفنية - الأسلوبية. فالتكثيف يجعل مداخل القصائد وخواتمها، فضلاً عما تعرضه في وسطها، تتسم بالمباشرة، والتقاط ما هو متعين ومتحين بهيئة وملامح أو (صورة) منعكسة على سطح - أو في عمق - المرأة.

(١) جبرا إبراهيم : النار والجوهر ، ص ٨٤ . ويذهب الشرع إلى أن للسراويل دلالة جنسية. أما وصفها بالنرجسية فأت من في حدود الذات.. وهو عين النرجسية. الاكتفاء بالذات والاستغناء عن الغير. في بنية العقيدة ...، ص ٨٧.

(٢) خالدة سعيد : حركية الإبداع ، ص ١٠٥ . وتسميها اعتدال عثمان (مرأة العالم الداخلي) حيث تصبح أعماق الذات فردوساً داخلياً موازياً لجحيم الخارج. إضاءة النص ، ص ٦٦ ، ٥٧.

(٣) رمزية الحجر عند أدونيس مستقصاة بدقة في كتاب صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) ، ص ١٩٥ و(الجرح) كرمز شخصي مستقصى في دراسة خالدة سعيد : حركية الإبداع ، ص ١٢٥ وفي دراسة كمال أبو ديب : (الواحد المتعدد) ، مجلة فصول، ع ٩٦/٢ ، ص ٤٣ . ويثنيه جبرا إلى تكرار (المرايا) وما يتصل بها من صور ، في شعر أدونيس عامة ، في كتابه : النار والجواهر ، هامش ص ٨١ و ٨٢ .

وتتميز أساساً، أى فى نقطة تشكلها وانبثاقها، بوجود السارد وراءها، مخلياً المكان للمتمرنى بها أو الشخصية، ليكون أمامها، كى تنعكس أبعاده - المتخيلة - على سطحها أو فى عمقها، ووجود السارد أو الراوى ضرورى فى المرآة، لأنه يدير القص ويوجهه، وينقل ما تصمت عنه الشخصية المتمرنية ؛ أو المستدعاة أمام المرآة .

وحتى إذا وجدنا بعض قصائد المرايا، وقد تحدثت فيها الشخصيات ذاتها لا السارد، فإنها تقول ما تريده ذات السارد لانواتها هى، كما سنرى لاحقاً .

لعل إحسان عباس هو أول الدراسين الذين انتبوا إلى تقنية المرايا لدى أدونيس، كواحدة من أربع وسائل يتعامل بها الشاعر الحديث مع التراث من زوايا مختلفة، هى :

١ - التراث الشعبى .

٢ - الأقنعة .

٣ - المرايا .

٤ - التراث الأسطورى^(١)

وأشار إحسان إلى أن المرايا، كأسلوب نظر إلى الماضى، تكاد تكون مقصورة على أدونيس ؛ ورأى - من الوجهة النظرية - أن المرايا تتسم بمزايا معينة سألخصها بعباراتي كما يلى :

المرايا أشد واقعية من القناع، وأشد حيادية - وإن أشار إلى أنها يمكن أن تكون بعيدة عن الموضوعية -، وأنها أوسع مجالاً من حيث الزمن، حيث لا تقتصر - كالأقنعة - على الزمن الماضى، وأنها تعكس الأشياء مثلما تعكس الشخصيات، وأنها متنوعة - لدى أدونيس تحديداً - ويضيف فى مكان آخر من دراسته ميزة الانتقائية نافياً عن المرايا ميزة الشمولية ؛ كما يعود ليشكك فى إمكان حياديتها، فى لا يمكن أن تكون غير متحيزة^(٢) .

(١) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، ص ١٤٩ - ١٥٠ .

(٢) هذه المزايا المجللة ملخصة من الصفحات الأربع التى خصصها إحسان عباس للمرايا، يُراجع المصدر السابق نفسه ، ص ١٦٠ و ١٩٢ .

وإذ كان لإحسان عباس فضل الإشارة والتنبية إلى فريدة المرايا لدى أدونيس كأسلوب شعري، فإن مزاياها السردية قد غابت عنه ؛ لذا لم يشر إلى طابع (الكثافة) فيها ؛ أو موقع الراوى، وهيئة الشخصية المتمرئة . وواضح أن السياق الذى تحدث فيه بإيجاز عن المرايا، يصلح أن يكون عذراً له . فهو مشغول بتقصي تعامل الشاعر العربى الحديث مع التراث، وموقفه منه، لذا بدا واضحاً انشغاله المضمونى بالمرايا ؛ حين أراد أن يصنفها بحكم كونها متنوعة، ثم وقوفه تحديداً عن صنف واحد هو مرايا الشخصيات التاريخية والتاريخ ضمن المرايا الزمانية، فيما بعد عشرة أنواع أو أصناف، هي (١) :

- ١ - مرايا الشخصيات التاريخية . (زيد بن على ..) .
- ٢ - مرايا شخصيات غير محددة بزمان أو مكان . (الطاغية...) .
- ٣ - مرايا شخصيات رمزية . (عائشة) .
- ٤ - مرايا شخصيات معاصرة . (خالدة) .
- ٥ - مرايا المجسّدات (رأس الحسين)
- ٦ - مرايا زمانية . (الحاضر ..) .
- ٧ - مرايا مكانية . (مسجد الحسين ..) .
- ٨ - مرايا الأشياء . (الكرسى ..) .
- ٩ - مرايا مجردات . (السؤال...) .
- ١٠ - مرايا أسطورية . (أورفيوس) .

ولكننا إذا رجعنا (قصائد المرايا) لدى أدونيس، وهى موجودة تحديداً فى ديوانه (المسرح والمرايا) وجدنا أن عددها خمس وثلاثون مرآة مسماة أو مصرحاً بأنها مرايا . ويمكننا أن نضيف قصيدته (مرآة الحجر) التى مر ذكرها، فتصبح المرايا بذلك ستاً وثلاثين مرآة.

(١) إحسان عباس : سابق ، ص ١٦١ .

ويسعفنا سياق (المسرح والمرايا) كعمل شعري واحد، في تلمس الحس الدرامي، والنزوع السردي لدى أدونيس، وليس من خلال القناع فحسب، بل في الحواريات التي تتصدر الديوان، مثل (جنازة امرأة) وكذلك من خلال زاوية النظر كلها، والحواريات الخالصة دون شخوص مثل (امرأة ورجل) .

فالمسرح يهيئ القارئ، ويوجهه، لتسلم مجسدت متعينة في هيئة حواريات أو مشاهد ممثلة، باعتبار المسرح وسيلة مكانية لعرض المواقف وتمثيلها بزمنها الراهن أمام المشاهد. تماماً كما تمثل المرايا لحظة راهنة يتم اصطيادها أو اقتناصها لتنعكس فيها صورة ما .

لذا قرن أدونيس مراياه بالمسرح، فكأن كلا منهما يعكس ويتمثل؛ ثم يستكمل (الماء) مثلث الرؤية النرجسية لنجد :

الممثل ← المرأة ← الماء

وهذا يفسر سيطرة (الماء) وتنويعاته وصورة في الديوان كله . فيما أرى أن الرؤية المراتية فنياً (النرجسية أسطوريا) كانت هي المهيمنة، حتى في القصائد التي لم يصرح أدونيس في عناوينها بأنها مرايا .

ومن أشد أدلة هذا الاستنتاج عندي، قصيدته (وجه امرأة)^(١)، ففيها رؤية نرجسية، ومسرح مائي، وتمهوه في الوجوه التي تنعكس في الموج، وحلول يعلنه الرواي في البيت الأول :

سكنت وجه امرأة

تسكن في موجة

يقذفها المد إلى شاطئ

ضيع في أصدافه مرفأة.

سكنت وجه امرأة

(١) أدونيس : الأعمال الشعرية ، م ٢ ، ص ٣٢ .

تُميتنى ، تحب أن تكونُ
فى دمي المبحر حتى آخر الجنون
منارة مطفأة .

إن هذه السكنى فى وجه المرأة، وتلبسها، ثم الطول فى الموج، تستكمل طقس الموت
والفداء والانبعاث فى قول الشاعر (تميتنى) ثم إعلانه عن حبها لتكون منارة فى دمه...
ولكن مرآتية الرؤية لدى أدونيس، وإن تكن ذاتية، يستلزمها التعرف والاستشكاف
والحرص الذاتى الخالص، تحاول أن تعمم نفسها على الموجودات، فالناس (مرايا
تمشى) كما يقول أدونيس فى (هذا هو اسمى)^(١) ويقول :

وجهى موج

ووجه العالم : المرايا

كما وجدناه يجعل الطريق مرآة والوجوه مرايا ، فى محاولة إسقاط رؤيته المرآتية
وتعيمها، كما قلنا .

ولكننى أميل - وفق هذه الهيمنة للرؤية المرآتية - إلى تقسيم مرحلة المرايا فى
شعر أدونيس إلى قسمين :

١ - مرايا مسماة - صريحة - هى التى أحصيناها فى ما سبق بست وثلاثين مرآة .

٢ - مرايا غير مسماة - - يتم فيها استثمار تقنية المرأة وتجاوز الأقنعة فنياً،
ولكن دون إعلان صريح فى العنوان عن نوع القصيدة أو انتمائها للمرايا .

والنوع الأخير دأب أدونيس على كتابته فى مراحل متفرقة ، لكنه اعتمده فى جزء
من ديوانه (المطابقات والأوائل)^(٢) وهو الخاص بالمطابقات، حيث يضم قصائد قصيرة
يعلوها عنوان باسم علم أو مدينة أو شىء أو فكرة مثل (الكتابة) (بحث) (الشعراء)

(١) نفسه : ص ١٧٤ .

(٢) أدونيس : الأعمال الشعرية، ص ٣١٣ . والمطابقات خاصة ، من ص ٤٢٣ - ٤٤٩ .

(الاسم) (التجربة) (الشاعر) (الجنون) (قيس) (حي الميدان) (جلقامش) (النفري)
(قاسيون) (أودنيس) (أبو تمام) (بودلير)

وسنجد في (المسرح والمرايا) نماذج من المرايا غير المسماة، وكذا في (أبجدية
ثانية) بل نجدها في (أغاني مهيار.. أيضاً^(١)) .

في هذه النماذج، يبتعد أودنيس أو يقترب، من الشخصية أو الشيء أو المكان ، ثم
يرسم له صورة منعكسة من التخيل والذاكرة، ومن الوعي والتصور .

ففي قصيدته القصيرة (أورفيوس) نتلمس الرؤية المراتية واضحة ؛ وبعبارة عن
تقنية القناع. فالشعر - الراوي - أو السارد بعيد عن شخصية أورفيوس، التي لم تدخل
حيز الحاضر . والمتكلم هو أورفيوس نفسه ، بعد أن مضى أوانه، وصار حجراً^(٢) .

عاشق أتدحرج في عتبات الجحيم

حجراً ، غير أنني أضىء

إن لي موعداً مع الكاهنات

في سرير الإله القديم

كلماتي رياح تهز الحياة

وغنائى شرار.

إننى لغة لإله يجيء

إننى ساحر الغبار.

سردياً تقوم هذه القصيدة على استثمار الطاقة القصصية في حياة هذا المغنى
الأسطوري. والمحذوف هنا أو الغائب يستكمل الملفوظ أو الحاضر حول هذا المغنى الذى

(١) من أمثلة المرايا غير المسماة في (المسرح والمرايا) : (الشاعران) (دمشق) (بيروت) (امرأة ورجل)
ومن أمثلتها في (أبجدية ثانية) : (المتنبى) ص ١١٤ ، وفي (أغاني مهيار) : (أورفيوس) .
(٢) أودنيس : الأعمال الشعرية، م ١ ، ص ٢٩٨ .

صار غناؤه شراراً، وكلماته رياحاً تهز الحياة. كما أن الراوى هو المغنى نفسه. فكأن الشاعر المبتعد عن شخصيته لا ينحاز أو يتدخل. وهذا، من جانب يبعد القصيدة عن القناع، فيما يؤكد حيادية أو موضوعية المرآة المرفوعة فى وجه أورفيوس، ولكن هذا الحياد ظاهرى وأولى . فالمرآة لا تعكس إلا وجه أورفيوس من (زاوية نظر) منحازة له، ولغنائته السرمدى .

لقد حفظت المسافة بين الشاعر وأورفيوس، إمكان تجسيد صورة مرآتية له، رغم أن الشاعر لم يسمها صراحة أو يصفها بذلك. لكنه حين دخل فى مرحلة المرايا، وسمى القصائد بها، أمكنه التحرك فنياً بسعة وحرية.

وسيكون من الطريف أن نقارن القصيدة السابقة، بإحدى قصائد المرايا التى تحمل عنوان (مرآة لأورفيوس)^(١) .

فى المرآة يبدو (أورفيوس) بقيثارة الأسطورى الساحر، الموصوف هنا بالحزن، والمضاف إلى الخيبة والعجز، لكنه - بفعل الرؤية النرجسية لأدونيس - سيعود إلى الماء، لتردد الزهرات غناءه، ويكون الماء صوته، ويغدو (ظلاً) يطوف دون مدار وهذا ترسيخ للنرجسية الأسطورية، حيث صار ترسييس زهرة تنحنى على الماء ، بعد أن تناسخت مع جثة ترسييس الميت الذى يطوف خارج مداره بلا نهاية ..

قيثارك الحزين، أورفيوس

يعجز أن يغير الخميرة

يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيرة

فى قفص الموتى سرير حب يحن أو زندين أو ضفيرة

يموت من يموت أورفيوس

والزمن الراكض فى عينيك

(١) أدونيس : الأعمال الشعرية، م ٢ ، ص ١٩٤ .

يكبو، وفي يدك
ينكسر القيثار
ألحك الآن على الضفاف
رأساً، وكل زهرة غناء
والماء مثل صوت،
أسمعك الآن أراك ظلاً
يفر من مداره،
ويبدأ الطواف ...

إن الراوى هنا خارجي، عليم بما يحصل لأورفيوس، وليقترب منه فقد استخدم الضمير الثاني من ضمائر السرد، أي ضمير المخاطب، ورفع في وجهه مرآة يُريه فيها ما لا يراه أورفيوس نفسه.

وإذا شئنا المقارنة بين المرآة غير المسماة والمرآة المسماة، لوجدنا أن الأخيرة ذات سعة وامتداد في الزمن، فهي تتبع أورفيوس في لاحق أيامه، فيما توقفت الأولى عند أورفيوس كرمز أسطوري من حيز الماضي ومن زمنه.

ولربما كان ابتعاد الشاعر سارداً في النوع الأول، يوحى بقرب هذا النوع من السرد بمسافة أشد اقتراباً من النوع الثاني الذي يدخل فيه الشاعر مخاطباً الشخصية التي رفع لها مرآة ليقربها، لقارئه ولكن ضمير السرد وحده لا يكفي لتشخيص الاقتراب من السرد في هذا المجال . إذ بالرغم من أن الضمير الأول أكثر التصاقاً بالروى، وقرباً من الشخصية؛ نجد قصيدة النوع الثاني (أي المرآة المسماة) تستثمر السعة والامتداد لتخلق تعينات وإمكاناته.

إن القارئ يتسلم في المرآة المقدمة لأورفيوس كسراً سردياً أكثر، إذا انخفض فضاء الشعر عنا، بمعنى أن الاستمداد الأدائي أو تركيب النص، ارتكز على القص، والتوسع في إيراد عناصر من حياة أورفيوس وأسطورته المعروفة، لا سيما قيثاره الذي لم يرد له ذكر في النص الأول .

ولو عدنا إلى المزايا التي أثبتناها لقصيدة المرايا لوجدنا تنطبق على هذا النص بشكل نموذجي.

فالقصيدة ذات كثافة واضحة، فهي مختزلة في أربع حركات:

الأولى : توضح عجز القيثارة عن التغيير، وعن صنع ما يُطلق الحببية الأسيرة من قفص الموتى.

الثانية : تبين استمرار الحياة بناموسها المعهود (يموت من يموت) فيما يكبو الزمن بعينى أورفيوس؛ وينكسر قيثاره فى يديه .

الثالثة : يلمح فيها الشاعر – السارد أورفيوس وقد تحول إلى رأس يستوطن الضفاف، وفى عملية تناسخ متخيلة وذات جذر أسطورى (نرسييس تحديداً) يلمح الشاعر الزهور وقد صارت غناء، والماء صوتاً ..

الرابعة : يسمع فيها الشاعر غناء أورفيوس يواه (ظلاً)، فقد بقيت منه صورته، وهو (يفر من مداره) أى يخرج من عالمه؛ يبدأ رحلة بعث ونشور وطواف لا تنتهى، يعززها أودنيس بنقاط فى آخر البيت، تجعل القارئ يحس أن الحديث لم ينته بعد.

وفى القصيدة يراقب الشاعر – الراوى أو السارد من الخارج، ويرصد تحولات أورفيوس، لأنه يقف أمام المرآة ويعاين سطحها وأعماقها؛ فينقلنا إلى حدث يجرى فى الحاضر ، ولا يكتفى باستدعائه ضمن زمنه المنقضى.

كما يتخذ الراوى على مستوى التلفظ ضمير المخاطب لإتجاز برنامج السرد داخل القصيدة. وذلك يحفظ له المسافة المطلوبة للمراقبة، فى الوقت الذى ينقل بواسطة الخطاب سلسلة من أفعال السرد، أجرى لها استباقاً أو استهلالاً استباقياً حين وصف قيثار أورفيوس بالحزين والعاجز والجاهل، فى المقطع الأول. فيما أنهى السرد بخاتمة مفتوحة، يبدأ معها فعل سردي جديد ومتجدد، ينبئ عن دورة دائمة لطواف أورفيوس.

لقد كانت الرؤية سردية بدءاً من نقطة انبثاق القصيدة. فالشاعر ينقب بواسطة

المرأة مصير شخصيته المتمرثة؛ لذا تميزت الوقائع بالدارمية؛ فثمة عجز؛ وموت، يقابلها، غير التضحية والفداء، انبعاث وحياة خالدة. وهى الفكرة النرسيية ذاتها التى أنجز فعلها على مستوى الأسطورة : نرسييس المضحى لأجل ذاته الخالصة، والمعذب بالبحث عن هويته ووجه وصورته .

ويستقى أدونيس مرآته هنا، من الأسطوري كمرجع؛ بعد أن يحرره من حرفية الواقعة، أو تسلسلها المتتى؛ ويهبها مبنى سردياً جديداً. فالانكسار والحزن والموت، هنا، هى البداية. أما الصحوة والانبعاث والانتشار أو الحلول (فى الزهر والماء والظل) فتأتى كنهاية.

والاستدعاء فى هذه المرأة جرى لشخصية أسطورية من الماضى. ولكن مجال الاستدعاء توسع ليستوعب (أشياء) لازمة للشخصية كالقيثار و(مجردات) لا محسوسة، كالخلود والحلول والموت وغيرها.

وعلى مستوى الزمن، تأكد الحاضر بشكل واضح عبر أفعال المضارعة (يعجز، يجهل ، يغير، يصنع، يحن) .

والمضارع المؤكد بظرف الحال الحاضر (الآن) مثل : ألمحك الآن، أسمعك الآن أراك. وبالأفعال التى تهىء زمنياً الامتداد فى المستقبل : ويبدأ الطواف ...

ولابد لى من الإشارة إلى ما فى النهاية من انفتاح سردي، فهى ترشح الحدث للامتداد فى الزمن، عبر التكرار وتوقع ما لا يفصح عنه السرد داخل القصيدة؛ رغم أن خصوصية الشعر أملت أن تقوم اللغة بمجازاتها وفضاءاتها الاستعارية ، مقام الحدث أو الفعل أو التلغظات الحوارية الملخصة لهما. فقد كانت كلمة (الطواف) معبرة ودقيقة، بما تنطوى عليه من دلالة زمنية ومكانية، واحتواء للمستقبل والأرض بسعتها وامتدادها؛ فمنحت مخيلة القارئ حرية أن تتصور مسار أورفيوس الذى غدا رأساً وصوتاً (نغمة تغنى) فى كل زمان ومكان ..

وإذا ما عدنا إلى عنوان كل واحدة من قصائد المرايا، لأمكننا تصنيفها في نوعين أو قسمين بحسب بنية العنوان، وكالاتى :

١ - مرايا مضافة، مثل : مرآة الحجر، مرآة لحظة ما، مرآة الحجاج، مرآة الحلم، مرآة طاغية ... مع ملاحظة أن المضاف إليه معرف أحياناً، ومنكر أحياناً أخرى.

٢ - مرايا منكرة، منونة؛ تكون الشخصية أو الشيء المتمرنى مجروراً بعدها باللام، مثل : مرآة لزيد بن على، مرآة للغيوم، مرآة لمعاوية، مرآة لخالد، مرآة لوضاح، مرآة لجسد عاشق ...

وقد أجرينا حصراً لهذين النوعين من المرايا، فوجدنا أن المرايا المضافة أربع عشرة فيما كانت المرايا غير المضافة اثنتي عشرة وعشرين .

والتنكير فى النوع الثانى يعنى التعدد لا الحصر أو القصر. فأن تكون هذه القصيدة (مرآة) لزيد بن على، فذلك يعنى أنها ليست المرآة الوحيدة أو النهائية له. فثمة إطلاق وتعدد واحتمال.

أما النوع الأول فهو أكثر يقيناً وتأكيذاً واقتصاراً. فأن تكون هذه القصيدة (مرآة الحجاج) ، فذلك يعنى أنها صورته الوحيدة الممكنة، والنهائية، التى ليس له سواها .

وبالمقارنة ، يكون الاحتمال فى رسم مرايا القصائد المرايا أكثر تردداً من القطع والحصر واليقين .

أما على مستوى الصوغ والتراكيب الأسلوبية؛ فقد وجدنا قصائد المرايا تتبنى بأساليب أو تراكيب صياغية متباينة، حيث يقف الشاعر فى بعضها بعيداً، ويرسم صورة مرآتية محايدة، ويقف فى بعضها مخاطباً الشخصية المتمرنية، وفى نوع ثالث يدع الشخصية تحكى صورتها بنفسها، يعتمد الحوارية الخالصة فى نوع رابع، ويخلط ضمائر التلطف فى نوع خامس، لإنجاز موقع مختلط للراوى كما سنبين .

وقد أحصينا نسبة التردد فى هذه الأنواع؛ فوجدنا ضمير المتكلم يفوق سواه، ويليه المخاطب، والغائب، فالحوارية، والصوغ المختلط أخيراً .

ولكن هيمنة السرد الذاتى المنجز بضمير المتكلم؛ لا تعنى انتساب قصائد المرايا إلى الأفنعة، بل وجدنا أن الأمر يتعلق بما يسمى (وضعية السارد أو مظاهر حضورية) فى القصيدة، حيث يُراعى الخطاب الشعرى وما يتطلب من خصوصية أشرنا إليها^(١)؛ فالشاعر لكونه يسير أو يقود عملية التأليف أو النظم بمستوياتها المتعددة، يتحدد بعده عن الأحداث المروية لانشغاله بتنظيم الصياغات الأسلوبية وتوافقاتها المتشعبة تركيباً وإيقاعاً ودلالة ...

يكون المروى إذن، فى قصيدة المرايا، بعيداً عن الراوى فى حالة كون الخطاب بضمير المتكلم أى فى حال مطابقة الراوى ما يرويهِ. ولكن الاقتراب لا يقلل المسافة السردية، بل يواجه المروى له بشكل مباشر، ويندس فى ثنايا المروى وخفاياه .

وسنمثل لكل نوع من ضمائر السرد وموقع الراوى بنموذج من قصائد المرايا . ونبدأ بضمير السرد الأول (ضمير المتكلم) ونمثل له بقصيدة (مرآة الشاهد)^(٢) :

وحينما استقرت الرماح فى حشاشة الحسين

وازينت بجسد الحسين

وداست الخيول كل نقطة

فى جسد الحسين

واستلبت وقُسمت ملابس الحسين

رأيتُ كل حجرٍ يحنو على الحسين

رأيتُ كل زهرة تنام عند كتف الحسين

رأيتُ كل نهرٍ

يسير فى جنازة الحسين

(١) فى الفصل الثانى من الكتاب .

(٢) أدونيس : الأعمال الشعرية، م٢، ص ٨٥ .

ومن قصائد الضمير الثانى (المخاطب) قصيدة (مرآة لاورفيوس) التى أوردنا نصها.

ومن قصائد ضمير الغائب قصيدة (مرآة للقرن العشرين) (١) .

تابوت يلبسُ وجه الطفلِ

كتاب

يُكتب فى أحشاء غراب

وحش يتقدم، يحمل زهره

صخره

تتنفس فى رثى مجنون :

هُوَذَا

هُوَذَا القرنُ العشرون .

وللنوع الرابع، الحوارية، نمثل بقصيدة (مرآة الفقير والسلطان) (٢) :

(- ماذا؟ ألا تخاف؟

- لا قصب عندي، ولا خراف

ومرة، فرزت فى مكان

أضايعى، فانفتح المكان

وبانَ شقّ خرج الدخان

من فمه، وجاء ثعبان كبير أصفرُ

أخذته، فركتهُ

(١) الأعمال الشعرية: ص ١٧٧ .

(٢) نفسه : ص ٧٩ .

وعندما حدثتُ في رماده تلاشى ...

- وحرسُ السلطان؟

- طاردنى، فجاء فرسانه

و كنتُ فى خلوتى أنام، فانتبهتُ

رأيتُ قدامى

نعامة أو ناقة

نسيتُ، لكننى

ركبتها

فأخذت تمشى

فى السقف والفرسان ينظرون

فبهتوا، وسقطوا من خوفهم، وماتوا،

وبعدها، لم يجرؤ السلطان

على دخول بيتى ... (١) .

وإذ يحسب القارئ أن النوع الحوارى هو أقرب أنواع المرايا للنزوع السردى؛ فإننا نعتقد أن مرايا ضمير الغائب، حيث يقف الراوى بعيداً عن مرويّه، ويكون السرد موضوعياً؛ والصور تنعكس بانضباط سردى محايد، هى الأقرب إلى روح السرد وأجوائه. ولكى نختم ، نقدم الجدول التالى لقصائد المرايا المسماة، كخلاصة لتحليلنا السابق :

(١) فى النوع المختلط نحيل إلى نصوص عديدة منها: مرآة لزيد بن على، ومرآة الرأس .

قصائد المرایا

| العناوين | مضافة | منكرة |
|----------|-------|-------|
| | ١٢ | ٢٤ |

| ضمائر السرد | مخاطب | متكلم | غائب | حوارية | مختلطة |
|-------------|-------|-------|------|--------|--------|
| | ٩ | ١١ | ٩ | ٣ | ٤ |

| موضوعاتها | زمان | مكان | شخصية | شخصية تاريخية | شيء | فكرة مجردة | مختلطة |
|-----------|------|------|-------|---------------|-----|------------|--------|
| | ٤ | ٣ | ٨ | ٧ | ٧ | ٤ | ٣ |

ملاحظات :

١ - مجموع قصائد المرایا هو ست وثلاثون قصيدة تحمل فى عنوانها توجيهاً صريحاً بذلك.

٢ - ضمائر السرد المختلطة أربعة : اثنان منها للغائب والمخاطب، وواحد للمتكلم والغائب، والرابع : حوارى ومخاطب .

٣ - الموضوعات الثلاثة المختلطة : للشيء والزمان، وللشيء والشخصية التاريخية، وللمكان والزمان.

الفصل الثانى

قصيدة الرمز المقنع

توفرت القصيدة العربية الحديثة - منذ الرواد-، على تقنيات مضمونية وأسلوبية، تساعد في تخفيف الغنائية المترتبة على هيمنة (أنا الشاعر) ووقوفه موقف المناجاة والخطابية إزاء موضوعه القائم فى الخارج، والوصول إليه مباشرة وتقريرية، لم يعد الخطاب الشعري الحديث يراها من لوازم التعبير أو الرسالة الشعرية.

وإذا كنا نتقصى مظاهر الابتعاد عن الغنائية وهجر طرائقها، عبر تشكلات النص الشعري ذات الطابع السردى، كالمطولة أو المرایا، فإن الوقوف على مظاهر الاستعانة بالرمز والأسطورة والقناع، يمنح الباحث فرصة التعرف على تشكلات سردية متنوعة.

فهذه الأدوات الثلاث [الرمز - الأسطورة - القناع] لها ملمح سردي واضح، سواء بما تكتنزه من عناصر القص الشعري الذى يمثل جوهر تشكلها، وهجرتها من مرجعها إلى النص الشعري، أو بطبيعة تشكلها الدرامى المجافى للغنائية والصوت الواحد؛ بما يلزمها من تعددية فى الأصوات، وتباين أو مفارقة الصوت المتكلم فى النص لصوت الشاعر أو الراوى الحقيقى.

وإذا كان الشاعر يجرد فى الرمز إشارة، أو يختزل معنى، فإنه يحيل القارئ إلى (مضمون) الرمز وفحواه، وما فيه من قص، ينضاف إلى رصيد النص المعنوى، والبنائى أيضاً كما سنرى .

أما الأسطورة فهي رحم قصصى زاخر وممتلى؛ ما إن يقترب منه الشاعر حتى تنفجر عناصره، وتنسحب إلى النص الشعري كرصيد معنوى وبنائى فى عملية (التناص) بين الأسطورة والقصيدة.

ويصل الشاعر الحديث بالرمز والأسطورة إلى فضاء واسع المدى حين يبتكر (القناع) بأسلوبيته القصصية القائمة على التلبس، وانسحاب الشاعر من النص، ليخلى مساحته لأننا أخرى، يظل على مبعده منها ظاهرياً أو أدائياً، لكنه فى الواقع، يتطابق معها إلى حد التلاشى الصوتى والوجودى والنحوى فى هيئة النص وتشكله النهائى .

وإذ يستكشف الشاعر العربى الحديث ما فى هذه الأدوات من طاقة ترفد موضوعية النص، وتنأى به عن المباشرة والغنائية الحادية والتقديرية، نراه يندفع فى تغذية نصه بشتى الرموز والأساطير والأقنعة، متدرجاً فى استخدامها من الوعى البسيط بها، ووضعها هامة مجتزة فى النص، إلى جعلها الهيكل أو العمود الفقرى للنص ودخولها فى لحمه نسيجه البنائى.

لقد أدرك الشعراء أن الرمز «دعامة مركزية تسم القصيدة بنبرة درامية.. وأنه يعطل النبوة التفجعية التى يتردى فيها النص أحياناً»^(١) .

فالإتجاه صوب المعين الرمزي الأسطوري ليس إلا جزءاً من رسالة القصيدة الحديثة فى هجر الغنائية، والامتلاء بالدراما، واستضافة عناصر السرد الممكنة كسبيل من سبل تخفيف الغنائية والمباشرة.

لكن هذا الإتجاه يأتى فى سياق آخر هو انعكاس صلة الشعر الحديث بالتراث ، ورؤية الشاعر المعاصر لهذا التراث، فقد صرح بدر شاكر السياب مبكراً بأننا «نستطيع أن نربط الشعر العربى الحديث بالتراث العربى مع اللجوء للرمز»^(٢) رابطاً بذلك - عبر الرمز - بين الشاعر وتراثه فهو يرى أن التاريخ العربى القديم ملجأ جيد للشاعر المعاصر «ففيه ما يصلح أن يكون رمزاً. يجب أن نستفيد من أحسن ما فى تراثنا الشعرى ...»^(٣) .

(١) محمد لطفى اليوسفى : فى بنية الشعر المعاصر، ص ٤١، ويضيف أن الرمز يربط النص، ويشد مفاصله، ويجنبه التفكك؛ والرتابة والتكرار. ينظر : نفسه، ص ٢٨ .

(٢) نقلاً عن : عبد الرضا على ، دراسات فى الشعر العربى المعاصر، ص ٧٠ .

(٣) نفسه ص ٧١ . ويؤكد باحث معاصر «قدرة التراث على التحول إلى جزء من البنية الفنية الشعرية العربية المعاصرة» ويقترح دراسة العلاقة بين الشاعر المعاصر والموروث على وفق ذلك . ينظر : خالد الكركى ، الرموز التراثية العربية فى الشعر العربى المعاصر، ص ١٤٠ .

إن الشاعر الحديث يقوم عبر عملية (استدعاء الرموز) بترتيب صلتة المعرفية بترائه والتراث الإنساني عامة. ويعد الباحثون ذلك الاستدعاء «انعكاساً لوعي الذات فكرياً وإبداعياً بالماضي وفهم الحاضر واستشراف المستقبل»^(١).

وإحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه، بمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا محدودة، فضلاً عما في الشاعر نفسه من نزوع إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية^(٢).

لكن ثمة باحثين يفسرون الاستعانة برموز التراث وأساطيره وأقنعتة بأنها «تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي، بخلق بديل له (الأسطورة) أو هو محاولة لخلق موقف درامي، بعيداً عن التحدث بضمير المتكلم»^(٣).

وسنعود إلى هذا التفسير الذي يمزج الوعي بالتاريخ عبر رفض حرفيته ونصوصه؛ بإبداع الشاعر ومخيلته. لكننا نشير إلى تفسير آخر يؤول العودة إلى الماضي والشخصيات بأنه ضرب من التعويض عند غياب الحلم^(٤).

أما بدر شاكر السياب الذي كان سباقاً بين زملائه من شعراء التجديد الرواد إلى اعتماد الرموز الأسطورية، فيذهب إلى أبعد من ذلك حين يرى أن الحاجة إلى الرمز والأسطورة اليوم، ماسة أكثر من أي وقت آخر، لأننا - حسب تعبيره - «نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده، قيم لا شعرية ... إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعراً . فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد ليستعملها رموزاً، ... كما أنه راح من جهة أخرى، يخلق له أساطير جديدة»^(٥).

(١) الكركي : الرموز التراثية .. ، ص ١٤٦ .

(٢) ينظر : أحمد الزمر ، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، ص ١٤٢ .

(٣) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص ١٥٥ .

(٤) ينظر التمهيد الذي كتبه أبو بكر السقاف لكتاب : عبد العزيز المقالح - إضاءات نقدية ، ص ٨ .

(٥) نقلاً عن عبد الرضا علي : دراسات في الشعر العربي المعاصر ، ص ٦٩ ، وهو كلام مؤلف من مقدمة السياب لمختارات من شعره ، قرأها في خميس مجلة شعر بيروت عام ١٩٥٧ م ، ونشرتها المجلة في عددها الثالث ، صيف ١٩٥٧ م .

وسوف نتوقف عند هذا المقتبس من السياب، وهو يعود إلى عام ١٩٥٧م
لنستخلص منه عدة أشياء أهمها :

١ - الدافعية الفكرية لاستدعاء الرموز : حيث يلخصها السياب في رفض العالم
القائم لأنه لا شعري، أو متضاد مع الروح التي تسم الشعر وتميزه عن موجودات
العالم وأشياءه.

٢ - هذا الرفض الفكرى للعالم ينفى أن تكون العودة إلى الرموز الأسطورية
عودة ماضوية أو سلفية؛ أى مجرد الاتصال بالماضى وإحيائه والتعصب له .

٣ - يتصل الأمر من بعد بما اسماه الشاعر التعبير المباشر لا أى الأداء
التصويرى والعاطفى، وانعكاس رؤية الشاعر لعالمه عبر نصوصه الشعرية. وبذلك يربط
الموقف من العالم والهروب إلى الرموز الأسطورية، بالتعبير عن ذلك فنياً .

٤ - انتماء الأساطير والرموز إلى عالمنا، بما نُسقط عليها من وعينا وشعورنا.
فهى مسئلة من زمنها الذى نشأت فيه بعيداً عن عالمنا (المرفوض لأنه لا شعري) لكنها
تحتفظ بحياتها وحرارتها .

٥ - يربط السياب بين تلك (الأساطير) المكتلة كقصص تعكس الاعتقاد والفكر،
وبين تحويلها إلى (رموز) تنبت فى القصيدة الحديثة، كإشارات واستعانات معنوية
وبنائية^(١) .

٦ - يؤكد الشاعر في نهاية المقتبس أن بالإمكان (خلق أساطير جديدة) وليس
اجترار القديم، فحسب وهذا التأكيد يُعد تنبيهاً مبكراً على الرموز والأساطير
الشخصية أى المخلوقة أو المختلفة .

وإذا كان السبب يصرح بحقه فى زيادة الأساطير وتوظيفها رمزياً فى الشعر
العربى الحديث، فإنه لا ينكر استخدام الشعراء العرب لها منذ القديم. وقد طالعنا فى

(١) يؤكد السياب الربط بين الأساطير وتشكلها كرموز، فيقول فى الموضوع نفسه «ولعل أول شاعر عربى
معاصر بدأ باستخدام الأساطير ليتخذ منها رموزاً» ينظر : عبد الرضا على : دراسات ...، ص ٦٩ .

كتب النقد القديم شيئاً من ذلك . حيث أشار ابن طباطبا في (عيار الشعر) إلى ما اسماه (سنن العرب المستعملة) كزعمهم أن من علق على نفسه كعب أرتب لم تقربه الحمى؛ وإيقادهم خلف المسافر الذي لا يحبون رجوعه ناراً.. (١) .

ولكن الملاحظ على الاستخدام القديم للأساطير والرموز المجردة عنها، أنه استخدام خارجي أو سطحي يكتفى بذكر الرمز مجملاً أو عابراً، كما أنه استخدام جزئي، فكان الشعراء حتى في مرحلة النهوض الشعري يستخدمون بعض الشخصيات التاريخية، محددين ببعدها الزمني، دون أن يتمثلوها أو يخرجوا بها عن عصرها.. فلا تعادل شيئاً في واقعنا المعاصر^(٢) . وذلك الاستخدام أفقدها أية مهمة بنائية، لأنها هي ذاتها مفككة مبعثرة، ليست ذات بنية^(٣). أي أن الشاعر قبل الحداثة لم يكن يعي الغنى الأسطوري والاكتناز السردى والرمزي للشخصيات والأحداث للأسطورة في نسيج النص وعماد بنيته، والعبور من زمن الرمز إلى زمن الشاعر لتحقيق التناص في أوسع صورة وأعمقها وأغناها، مما يقوى بناء النص، ويعدد وينوع مستوياته التعبيرية، وينأى بها عن الغنائية وصولاً إلى السرد بكيفياته وهيئاته وتشكلاته الممكنة شعرياً.

إن التحول الشعري الحداثي جعل الاستعانات الرمزية الأسطورية أكثر غنى وتعددًا من خلال إنجازها لمظاهر ذات أهمية في بناء القصيدة الحديثة وتغيير زوايا نظرها، ويمكننا تلخيص ذلك بما يلي :

١ - التحول من الذات إلى الآخر، ومن أنا الشاعر الحادة والواضحة إلى ما تتخفى وراءه من أنوات وذوات، وصحب ذلك تغيير واضح في المستوى النحوي التركيبي، والتعبيري عامة .

(١) ينظر : ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، ص ٣٧ ، ٣٩ و ٤٣ . وكذلك إشارته إلى خيط تعقده العرب في غصن شجرة أو ساقها .. ص ٤٢ .

(٢) ينظر : عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص ١٤٩، وضيف المقالح إلى ذلك النقص في الاستخدام التراثي، ما يسميه (القتال الوصفي) للشخصية دون الغوص إلى أعماقها، واستخدام الأساطير كأسماء مجردة لا توحى - أو تخلق - عالماً جديداً أو ترابط قضايا الماضي بالحاضر، نفسه : ص ١٥٠ .

(٣) يوسف حلاوي : الأسطورة في الشعر العربي ، ص ١٩٠ .

٢ - التحول من الانفعال العاطفى المباشر وتلويناته الغنائية المتميزة بالهيجان العاطفى وانعكاسات ذلك على اللغة والصور، إل التعبير بالمعادل الشعورى، والتصويرى، لخلق الايحاء بالحالة الشعورية بدلاً عن تقريرها وتسميتها بشكل مباشر .

٣ - عدم الاكتفاء باقتطاع الرموز من سياقاتها الأسطورية، بل محاولة المزج بين الرمز والأسطورة والقناع (كما سنرى) عبر ترابطها المنطقى، وارتباطها البنائى .

٤ - الانفلات من قيود التاريخ، وحرفية وقائعه، إلى خلق الأسطورة مما جعل صلة الشاعر بمرجحياته أوسع مدى. لأن المرجعيات تتمدد. ولا تتحدد بزمنية الواقعة التاريخية ودلالاتها الثابتة .

٥ - وترتب على ذلك توسيع مفهوم التناص، وعدم الوقوف عند حدود استقصاء الوجود النصى أو التعايش بين نص وآخر. وإذا غدا يتخذ أشكالاً أعم وأشمل، تتصل بالتناص الزمنى أى نقل أمداء الزمن النصى من الماضى إلى الحاضر. والتناص الصوتى بين صوت الشاعر وصوت رمزه أو قناعه ...

٦ - وصحب ذلك تحول اصطلاحى ومفهومى، فصار الحديث فى الخطاب الشعرى والنقدى المعاصر ، يجرى عن (التاريخى) كشكل موسع لوجود الواقعة ضمن تاريخها المحدد، وعن (الرمزى) كتوسيع للرمزية المباشرة، و(الأسطورى) كتوسيع لوجود الأسطورة فى حدودها المعروفة.. وذلك تابع لتوسيع أساسى يمس مفردات الأساطير والرموز ووجودها التاريخى، وزاوية النظر إليها، كما يمس آليات التحليل والقراءة، كالتفريق بين (الشخص) الحقيقى، و(الشخصية) الأسطورية^(١)

٧ - الانتقال أدائياً من التناول الوصفى للشخصية إلى التعمق والتأمل الدرامى فى أبعادها، تمهيداً لاندراجها فى سردية النص الشعرى .

(١) يفرق عبد الملك مرتاض بين (الشخص) الحقيقى (الفيزيقي) المرادف للإنسان ، و(الشخصية) الفنية ذات العلاقة الحميمة بساردها . ينظر : عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب ، ص ٨٥ . و(الأسطورة والأسطورى) فالأسطورة هى المتن الموروث حرفياً أما الأسطورى فهو معين الأسطورة وموادها الأولى .

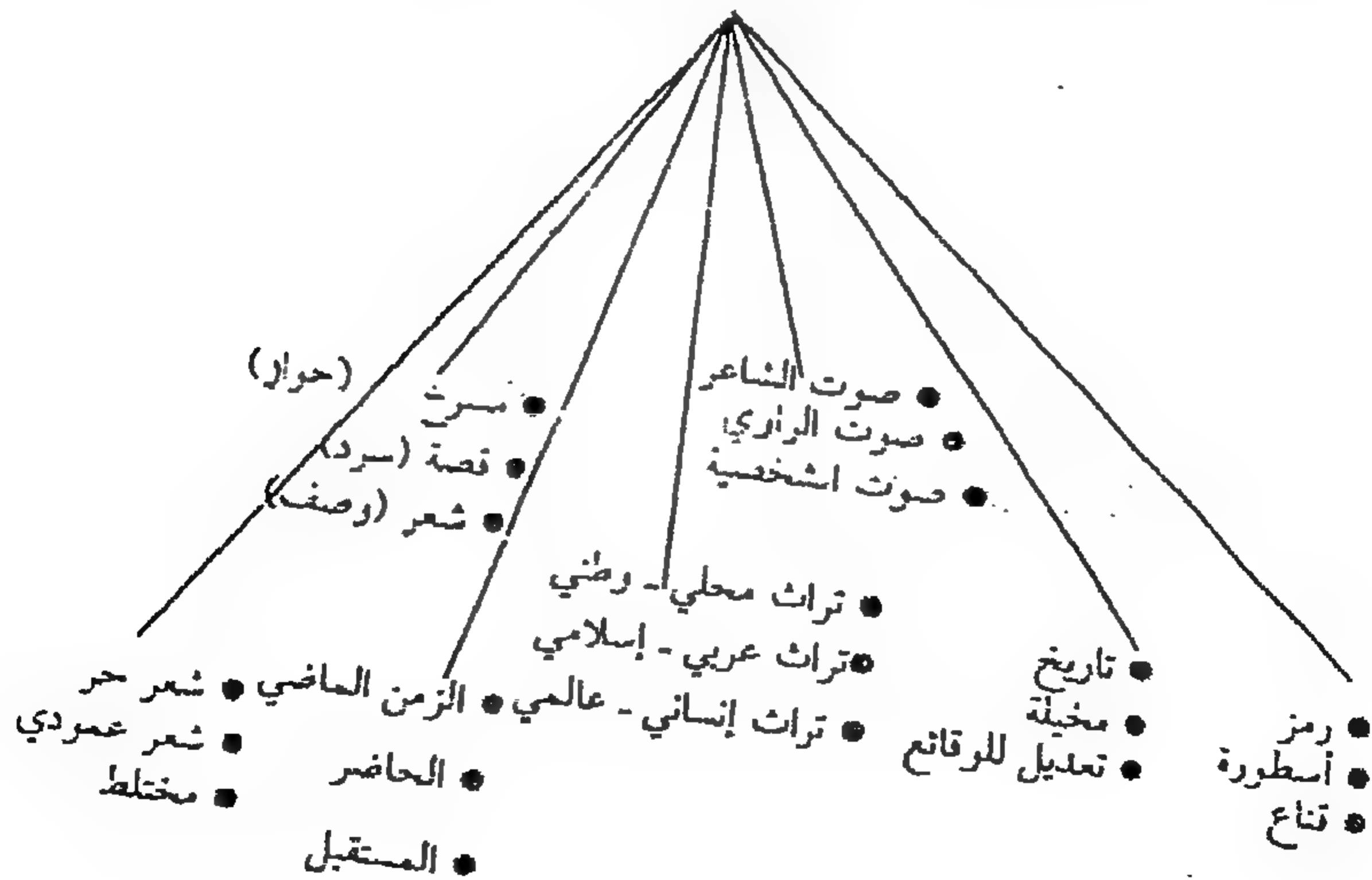
٨ - تجاوز الوظيفة المضمونية للأسطورة ورموزها، والتوقف عند معانيها ودلالاتها الأخلاقية، إلى الوظيفة البنائية داخل النص، بحيث تكون الأسطورة ورموزها وتشكلاتها عنصراً بنائياً أساسياً في النص الشعري .

٩ - إطلاق مخيلة الشاعر في (خلق) أسطوره ورموزه وأقنعتة؛ ليقص من خلالها، بما يعادل الحالة التي يريد التعبير عنها، لا بما يساويها مباشرة أو يفسرها معنوياً، وذلك يشمل إمكانية تعديل الأسطورة وتكييفها أيضاً بما يناسب السياق الجديد .

١٠ - تعدد روافد القصيدة بنائياً، باستعارة الصوت الآخر أو استدعائه؛ مما يمنح النص الجديد صفة تركيبية، تنعكس على بنائيته فنياً؛ وعلى قراءته أو استقباله جمالياً، لأنها تدمج صوت الشاعر بالراوي وبالبطل أو شخصية الرمز أو القناع؛ وآليات المسرح والقصة بالشعر، والماضي بالحاضر والمستقبل، والتراث المحلي بالعربي والعالمي ... ، والواقعة التاريخية بهيئتها المعدلة وفضاء المخيلة ...

ويمكننا أن نضع مخططاً للطابع البنائي المركب لقصيدة الرمز الأسطوري المقنع، على الشكل الآتي :

* روافد البنية التركيبية لقصيدة الرمز الأسطوري المقنع



إن النوع الشعري المتعدد في هذه القصيدة، ليس إلزامياً أو حصرياً، لكنه ممكن ووارد، انسجاماً مع نقل إطار الرمز الأسطوري وزمنيته. كما أن الهيئات الممكنة للتعبير في هذه القصيدة، تتركب مع استثمار الرمز كإشارة مختزلة، والأسطورة كفضاء قصصى له، والقناع كشكل صوتي أو أدائي غير مباشر .

أما على مستوى هوية المتكلم، فيحس القارئ بوجود ثلاثة أصوات متغلطة على بعضها، أو مشققة ومتقشرة عنها : هي صوت الشاعر القصصى طواعية بأناه الرائية أو اللغوية، افساحاً لصوت راو يتقمصه، وينقل صوتاً ثالثاً هو صوت الشخصية الرمزية الأسطورية المقنعة. وسنرى أن ذلك يفرض على مستوى التلقى تقنناً مقابلاً يقوم به المروي له، ليتمثل الرمز، ويستوعبه، ويعيد بناءه نصياً. وعلى مستوى المضمون، تنحل الرموز إلى حاضنة أو نشأة محلية تصدرها البيئة، وأخرى أكبر منها ذات نشأة شرقية (عربية أو إسلامية أو جغرافية)، وصولاً إلى نوع ثالث من الرموز الإنسانية أو الكونية.

وفي آليات التعبير وإجراءات تحقق بنية النص، يركب الشاعر أجزاء نصه، من روافد نوعية ذات أصول أجناسية متعددة .

فالتقمص أو التمثيل الشخصى للرمز يتم بطريقة مسرحية يعضدها انطاق الشخصية بما تقول، ويعضد هذا المنحى السردى وجود الوصف بمعناه الشعري، أى توفر القصيدة على قطع أو كسر تسترسل فى توضيح الموقف الشعري، والتذكير بنوع العمل، رغم استعانتة بجوانب السرد المستعارة من القصة، كالتسميات؛ ووجهة النظر ، وغير ذلك .

وإذا كان الرمز مظهراً متعيناً بشكل سردي للأسطورة التى هى أصله أو منبعه، فإن القناع مظهر أشد قوة وتعييناً على صعيد آليات السرد، لا سيما صلة الصوت المتحدث بصوت الشاعر. ولكن ترابط الرمز والأسطورة والقناع، واستخدامها بتركيب وتداخل فى الشعر الحديث، يوجب التعريف بها أولاً بشكل متفصل، لرؤية ذلك الارتباط. فالرمز ذو معان متعددة فى المعجم التقليدي، لكن ما يهمنا هو تعريفه الأدبي من جهة دلالاته. فهو «كل ما يحل محل شئ آخر فى الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة

التامة، وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها^(١). لكن الفهم الأدبي الحديث للرمز يربطه بالبنية النصية؛ فيرى أنه القانون الذى يدير القصيدة على ذلك النحو المحكم ... فيبرز فى شكل نوات أو تجليات تظل تظهر وتختفى بصفة دورية عبر مجمل مراحل النص^(٢). كما أن الرمز يغدو (جنساً) تنضوى تحته أنواع تعبيرية عديدة، كالاستعارة والمجاز المرسل والكناية، وبذلك يتسع الرمز الأسطوري خاصة، ليتشخص فى الكلام العادى وفى الأحلام وفى مجموعة من الممارسات الطقسية^(٣) التى يكون الشعر أقرب إليها من سواه، بحكم آليات كتابته وممارسته.

ويمكن للشاعر أن يبدع فى استلال رموزه الأسطورية، ويطور بناءها؛ ويمنح النص قوة وتماسكاً وسعة فى الدلالة. لكنه يستطيع كذلك «أن يبتكر رموزه الخاصة أو الشخصية المتخيلة التى ماثلت أن تصبح رموزاً»^(٤).

ويمكن كذلك أن يقترن اسم شاعر برمز محدد يكثر من استخدامه أسطورياً أو بشكل قناع دائم. وهذه أيضاً من خصوصيات الاستخدام الحديث للرموز. أما الأسطورة فإن عنصر القص فيها أكثر وضوحاً بل هى «الشكل القصصى للرموز النمطية العليا»^(٥). وهى رؤيا للكون والحياة، لذا أمعن شعراء الحداثة فى «تبنى الأساطير التى تنطوى جوهرياً على مقولة التجدد أو الولادة الثانية»^(٦).

(١) مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٥٢ .

(٢) محمد لطفى اليوسفى: فى بنية الشعر ... ص ٢٨ و ٢٠ .

(٣) تتعدد المعانى الرمز وتتباين فى الحقول الإنسانية (بلاغة - علم نفس - لغة ...) وكذلك فى الحقل الواحد - ينظر فى ذلك : الولى محمد، والصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى، ص ١٩٢ وما بعدها .

ويشير محرر كتاب (الأسطورة والرمز) إلى تداخل معنى الرمز مع معانى مصطلحات أخرى ينظر : جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، ص ٥ .

(٤) خالد الكركى : الرموز التراثية ... ص ١٥٢ .

(٥) جبرا إبراهيم جبرا : الأسطورة والرمز، ص ٥ - ٦ .

(٦) يوسف اليوسف : الشعر العربى المعاصر، ص ٣٠ .

وتتميز الأسطورة إلى جانب سرديتها بأنها لا عقلانية، يحقق فيها الإنسان أقصى درجات خياله وحلمه وهواجسه، كما أنها عموماً مجهولة المؤلف، وموضوعها الدائم هو الكونى الأشمل من اليومى، أى ما اتصل خاصة بالمصائر والأصول والقضايا الكبرى .
أنها تجسيد للتوق الإنسانى من جهة، وشكله الخيالى المناسب من جهة أخرى، لذا تنطوى كلمة (أسطورة) فى السياق السائد «على التمجيد»^(١) ويسند المعجم المدرسى إلى الأسطورة، بعد تقرير خرافيتها ومجهولية مؤلفها، وجانبها السردي، مهمة تفسيرية للأسرار التى لا يفهمها الإنسان.^(٢)

وقد تنبه الشعراء والنقاد إلى أهمية الأسطورة فى البنية النصية، بعد استخدامها بشكل واسع فى العصر الحديث، وظهور مؤلفات متخصصة مهدت للمنبع الأسطورى المعروف. ومنها كتاب جيمس فريزر (الفصل الذهبى) فى اثنى عشر جزءاً، كدراسة فى السحر والدين، وتأكيده على توتر الأساطير والطقوس فى ثقافات انسانية متباعدة، ثم تأكيد كارل يونغ على وجود اللاوعى الجمعى المحتفظ بالأنماط العليا أو الصور البدائية وراثياً، بحيث يظهر فى أحلام الأفراد وإبداعهم مجدداً، ويتويعات ومظاهر رمزية: طبيعية وثقافية، فى مقدمتها : رمز الموت وال ميلاد والانبعاث ، ذات الهيمنة فى العقل البشرى^(٣) .

وكذلك كتاب نورثروب فراى (تشريح النقد) الصادر عام ١٩٥٧ الذى عد الشعر جزءاً من المحاكاة الإنسانية الشاملة للطبيعة بوصفها عملية دوارة ، فتكون الكوميديا والرومانس والمأساة والهزاء، إزاحات من أشكال أسطورية مرتبطة على التوالى بالربيع والصيف والخريف والشتاء. بينما تتضمن القصيدة توتراً ورغبة يتدخلان فى كل من : الطقس والحلم، فالأول فعل توصيلى رمزى يحاكي الأفعال الإنسانية الكلية، أما الحلم

(١) وليم رايتز : الأسطورة والأدب ، ترجمة صبار سعدون ، ص ١٥ - ٢٠ .

(٢) ينظر مجدى وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، ص ٢٢٨ - ٢٢٩ .

وينظر لبيان صفتها التاريخية وارتباطها بتواريخ الآلهة فى الميثولوجيا الإغريقية : عبد الملك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب، ص ١٢ .

(٣) ينظر : حاتم الصكر ، تحليل النص الشعري ، ص ٨٨ .

فهو الصراع بين الرغبة والواقع^(١) .

أما كلود ليفي شتراوس فيرسي بدراسته البنيوية حول الأسطورة، فهماً جديداً يدعو إلى اكتشاف النظام الذي يحكمها من خلال دراسة بنائها الداخلي^(٢) .

ويوسع رولان بارت مدى الأسطورة، فيذهب إلى أن «كل شيء يمكن أن يكون أسطورة ؛ فهي نمط من الكلام يحدده التاريخ وليس بالإمكان استيلاؤها من طبيعة الأشياء» فتغدو «بذلك نظام اتصال .. أي رسالة»^(٣) .

وهذا التوسع البارتي للأسطورة يتيح لنا في الشعر العربي الحديث، معاينة أنماط وتشكلات أسطورية متنوعة، وما دامت الأسطورة كمادة أولية تتم صياغتها بناء على متطلبات العصر، بل هي «الصوت التي يتحدث به العصر إلى نفسه»^(٤) .

لكن معاينة الأسطوري في الشعري، يجدر أن تتم عبر الطريقة أو الكيفية، وليس بالمضمون فقط. فالأسطورة «لا تتحدد بموضوع الرسالة التي تحملها، بل بالطريقة التي تُلفظ بوساطتها هذه الرسالة»^(٥) .

وعند هذه النقطة من بحثنا في كيفيات تجلي الأسطوري وطرائق تظهره في الشعري، لابد أن نصل إلى الضلع الثالث في المثلث، وهو القناع .

(١) ينظر : حاتم الصكر ، تحليل النص الشعري .. ، ص ٨٨ .

(٢) نفسه .

(٣) رولان بارت : أساطير ، ترجمة سيد عبد الخالق، ص ٣٣ - ٣٥ .

(٤) رايتز : الأسطورة والأدب، ص ١٥٦ .

(٥) بارت : أساطير ، ص ٢٣ - ٢٤ . ويؤكد ذلك رايتز أيضاً إذ يقول : «يكمن معنى الأسطورة ليس في العناصر،

بل في الطريقة التي تتجمع بها . إن البنية هي الشيء المهم في الموضوع» : الأسطورة والأدب، ص ١٥٨ .

وذلك ما يذهب إليه ليفي شتراوس «فليس مضمون الأسطورة وهو ما يهمه، بل السياق الواردة فيه ، والعلاقات

المنطقية التي تربط بين وحداتها» يراجع : يوسف حلاوي، والأسطورة في الشعر العربي، ص ٢٢ .

فالتناص الرمزي - الأسطوري قناعياً، يبدو أكثر ملاءمة للاستعانة التاريخية في الشعر، مدخلاً إلى عالم الدراما الشعرية، على نحو ما صرح به البياتي في حديثه عن تجربته الشعرية، وتبعه صلاح عبد الصبور^(١).

يعرف المعجم الأدبي القناع أو قناع المؤلف Persona بشكل خاص بأنه يدل أدبياً على شخصية المتكلم الراوي في العمل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه. والأساس النفسي لهذا المفهوم هو أن المؤلف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي، يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة، ليس سوى مظهر من مظاهر شخصيته الكامنة^(٢).

وتنشأ الدرامية في أسلوب القناع من ذلك الحوار الصوتي الثلاثي الذي يتحقق في القصيدة، عبر ابتعاد صوت الشاعر، زعم أنه خالق القناع، وتقدم صوت المتكلم أو صورة القناع الظاهرة على سطح النص، فيما نلمح صوتاً ثالثاً هو الراوي الضمني الذي يدير الحديث أو يُنطق القناع ويجعله يلامس عصرنا.

وثمة ميزة أخرى للقناع، هي اعتماده ما هو رمزي - أسطوري، أو ارتفاعه بصورة القناع إلى تلك المرتبة. وهذه الوشيجة الأهم في علاقة القناع بالرمز والأسطورة.

إن ميزة (التقمص) في القناع، تتم عبر مجموعة من الخواص اللفظية التي قد تتطابق مع خواص الشاعر الحقيقية، ولكن ليس من الضروري في تلقينا للنص واستنتاج معناه «أن نعرف إن كانت تتطابق في الواقع أو لا تتطابق»^(٣).

إن اختفاء الشاعر وراء قناعه الذي ينتقيه بوعي مسبق، ويختفي خلفه بإتقان درامي من خلال تبادل الأصوات، يزيد الإطار الأسطوري قوة في القصيدة المعتمدة على الرمز المقنع.

(١) ينظر: عبد الرضا علي، دراسات...، ص ١٣.

(٢) ينظر: مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص ٢٩٧.

(٣) بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، ص ٢٦ - ٢٧.

فالمتلقى يتعامل على مستوى التشكيل مع صوت واحد هو صوت الشخصية، وكما يحدث فى الاستعارة (حيث نواجه المشبه به فقط، فإننا نواجه فى القناع طرفاً واحداً هو الشخصية)^(١). وهذا التفاعل الصوتى، وعلاقات الحضور - حضور الشخصية - والغياب - غياب صوت الشاعر - ثم إحالة ذلك للحاضر اللحظة الراهنة، يحيط المتلقى بجو من الأسطورة الخاصة، ويريد كثافة الرسالة الشعرية بإدخالها فى دراما متوترة، ناشئة عن تعدد الأصوات؛ واستبدالها ؛ حتى أن القناع «مظهر لازدواج المرسل فى الرسالة الشعرية» وهو ازدواج ناشئ عن «توتر المسافة بين الوجه والقناع من جانب، واختلاف الملامح من سطح إلى آخر . وما ينشأ عن ذلك من تعدد وتداخل وتضارب فى الأصوات من جانب آخر ..»^(٢) .

يتحصل لنا إذن عبر تحليل بنية القناع صوتياً ورمزياً ودرامياً، التعرف على مزاياه السردية .

فالشاعر بعد أن يختار الشخصية، يجد لها الضمير السردى المناسب، فهى تتكلم بأناسها، بينما يتخذ الشاعر موقعاً بعيداً عن قناعه، وتكون وجهة النظر كلها تعود إليه شخصياً .

فالمتحدث بضمير المتكلم هو الشخصية، فيما يكتسب السرد الذاتى هنا سمة العائدية الدالية الصريحة على الشاعر. وهنا لا تعود دلالة اسم الشخصية فقط، هى مفتاح البحث عن تطابقات بين الشخصية المقنعة والذات المتقنعة بها، بل تكون صورة القناع واصله، ودلالة الشخصية المقنعة فى القصيدة، وعلاقة الزمن الأسطورى بالزمن الحاضر ، هى مفاتيح القراءة الممكنة.

إن الأسطورة فى هذا المثلث، ستكون رافداً للرموز وتعيناتها الشكلية، والقناع هو الهيئة أو المظهر السردى لها داخل النص. فتتغير هيئة المثلث الشعرى لتغدو خطأ

(١) ذلك هو رأى جابر عصور فى القناع وكونه استعارة موسعة، نقلا عن : يوسف حلاوى : الأسطورة ... ص ٦٢ .

(٢) صلاح فضل : أساليب الشعرية ... ص ١٠٠ .

يغذى الرموز على هيئة قناع شعري :



وإذا كان الشاعر بد شاكر السياب يذكر كأول من استخدم الأسطورة في الشعر العربي المعاصر استخداماً حديثاً، وبرغم مالنا على استخدامه من ملاحظات، فإن البياتي هو من أول المتبهمين إلى تقنية القناع والتعريف به مفهوماً، وقد اهتم الباحثون بأقنعتهم التي غدت رموزاً أسطورية شخصية سواء استدعاهما أم اختلقها.

وتطبيقاً لتوصلات هذا المبحث، اخترنا استقصاء الرموز الأسطورية المقنعة في شعر واحد من أبرز شعراء مرحلة ما بعد الرواد، وهو الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح الذي يلفت النظر عند القراءة، بما يوليه من عناية خاصة للرمز الأسطوري المقنع، إذ لا يكاد يخلو واحد من دواوينه منذ إصداره الأول، من الاستعانة بالرموز هذا هو أول مبرر للتطبيق على شعر المقالح .

أما ثاني المبررات فهو كون المقالح من الجيل الذي أفاد شعرياً من رواد الحداثة العربية، لكنه خالفهم في طرائق إنجاز تلك الحداثة، سواء بالتخفيف من المباشرة والتقريرية وبقايا الغنائية، أو من خلال تطوير التقنيات الأسلوبية المعروفة في شعرهم، ومنها القناع، الذي لم يعد بسيطاً، يحيل إلى شخصية سطحية، ذات دلالة واضحة في السياق التاريخي أو الأسطوري، بل راح - هذا الجيل التالي للرواد - يعدل ويحور في جزئيات النموذج المستدعى، ويسبغ عليه كثيراً من هموم العصر وتداخلاته، فصار النموذج مركباً معقداً متعدد الدلالات.

وثالث مبررات الوقوف عند شعر المقالح يستدعيه إيمان المقالح غير المحدود بالتجديد، وهو ما صرح به في مقدمات دواوينه، وفي دراساته النقدية.

وإذا ما اعتبرنا المقدمات التي تسبق القصائد جزءاً مهماً من عتبات القراءة وتأويل المقروء وتوجيه القراءة، فإن تلك المقدمات تصلح لمعينة الوعي النظري بالحداثة، وفي الموقف الشعري أو الرؤية التي تنتج النصوص .

إن عتبة (المقدمة) تغدو بدورها نصاً، تتضاف طاقته الدلالية، ومفاتيح القراءة التي يمنحها للمتلقى، إلى طاقة النص الشعري نفسه، ومستوياته المتاحة .

وهذه هي مقدمة ديوان المقالح (الخروج من دوائر الساعة السليمانية) مثال على إيمانه اللا محدود بالتجديد والتغيير، وأعدّها من أهم ما كتب لدواوينه من مقدمات، ففيها دعوات صريحة منذ الأسطر الأولى للخروج والاختلاف، وابتكار وسائل تعبير وأساليب حياة تختلف عن المعهود والمألوف ، وهو يعطى لكلمة (الخروج) - الداخلة في تركيب عنوان الديوان أيضاً - بُعداً فنياً إذ يقول :

«الخروج هذه عبارة شعرية استعارية تعنى مغادرة المألوف، والنزوع نحو التجديد، وهذا النزوع لا يكتفى بخلع الجلد ولا بتلوينه، ولكنه يصر على اختراق القشرة الخارجية للجسد، للوثوب إلى مناطق الإحساس وإحداث التغيير المنشود المتكامل»^(١) .

ويزيد الأمر توضيحاً حين يسند إلى الكاتب والشاعر مهمة مغايرة للمهمة التي اضطلع بها في بداية هذا القرن ، للحفاظ على المألوف وبعث الطمأنينة في نفس القارئ... ، والمهمة الجديدة تتلخص في :

«طرح بعض الأسئلة، وإلقاء بعض الشكوك التي تبعث القلق، وتوحى بأن كل شيء ليس على ما يرام، وأن في الإمكان أبدع مما كان ... وفي التأكيد على أن التجديد لا يكون مقصوداً بحد ذاته، بل يعبر عن هذا القلق العام ، وعن النزوع الشامل نحو التغيير»^(٢) .

وفي المقتبسات الآتية من المقدمة، تأكيد على ضرورة التجديد وحتميته، وعلى إسناد مهمة إثارة القلق والسؤال في المتلقى بدل طمأننته، والتعبير فنياً عن هذا القلق والتغيير، دون أن يكون التجديد هدفاً شكلياً بل وسيلة، ويتم هذا التشخيص عن وعي الشاعر بمهمة الشعر المعاصرة، وصلته بالمتلقى، ودوره في التغيير.

(١) عبد العزيز المقالح : الخروج من دوائر الساعة السليمانية، المقدمة ص ٥ - ٦ .

(٢) نفسه : ص ٦ .

ولا غرابة من بعد ، أن يشير الشاعر فى المقدمة نفسها، إلى ما ينتظر التجديد من مظاهر الدهشة والرفض .

لكنه يعود ليؤكد أن الكاتب والشاعر المجددين يمتلكان «قدرة الكشف وإدراك المتغير، وكذلك الإمكانيات التعبيرية والصياغية لعكس تلك الرؤية التجديدية»^(١) .

كما يربط ربطاً ذكياً وعلمياً بين (الشكل الجديد والمعنى) الجديد، حيث يرى أن الشكل الجديد «يتشكل فى نورة تشكيل المعنى الجديد»^(٢) وهو ما يسمح بالبحث عن (إيقاع) العصر ووسائله الفنية الخاصة فى التعبير عن شخصيته المفارقة للتقليد، والمستجيبة لسمة المعاصرة.

وأعود إلى مبررات اختيار رموز المقالح المقنعة نموذجاً للتطبيق فى هذا المبحث، فأسمى رابع المبررات، وهو وعى المقالح بتقارب الأنواع الأدبية، وتجاوزها للحدود المرسومة أو المعهودة .

ويمكن أن أدلل على ذلك بمزجه فى أشعاره بين النثر والشعر فى نماذج سائير إليها لاحقاً، وبين السرد الاخبارى المنثور والشعر الموزون، وكتابته لبعض الحواريات الشعرية القائمة على تعدد الأصوات، وكذلك إكثاره من الأقنعة واليوميات والرسائل وغيرها مما سيرد ذكره.

لكننى سأعود ثانية إلى مقدمة (الخروج..) وأنوه بإشارته الموجزة إلى ما يتأكد الآن فى نهاية هذا القرن من ملامح نوعية متبدلة «فالشعر ينسى نوعه، والقصة تنسى نوعها، والمسرح ينسى نوعه»

(١) نفسه : ص ٧ .

(٢) نفسه : ص ٨ .

وبدأنا نقرأ عن القصيدة (النثر) وعن القصة (الشعر) وعن (المسراوية) .. لم تعد الأنواع الأدبية إذن تخضع لأنواعها، ولم تعد تخضع للمعايير المذهبية أو المعايير الفنية ..»^(١) .

وهذا الاعتقاد بزاول هيمنة الأنواع المستقرة على الأعمال الأدبية، يعكس تكامل النظرة التجديدية، ورؤية التحديث لدى المقالح.

إن هذه الرؤية ترشح أعمال المقالح لتغدو نماذج درامية وسردية داخل أبنية الشعر، ما دام لا يرى تلازماً بين النوع والعمل، وهيمنة لقوانين النوع المستقرة على أنماط أو تشكيلات العمل الأدبي .

وخامس المبررات، وهو ليس آخرها لكنني سأدعها لحيز التطبيق، هو نظرة المقالح الخاصة لاستخدام الرموز الأسطورية والأقنعة، مما عبر عنه نظرياً في مؤلفاته ودراساته النقدية ومحاوراته المنشورة.

يقول في حديث له عن الرمز والصور الرامزة عند البردوني:

«يمثل الأداء الرمزي في القصيدة العربية الحديثة ذروة الأسلوب الشعري المعاصر . وبفضل هذا الأسلوب الرامز وصلت القصيدة إلى موقعها المتقدم، وتخلص الرائع والمتوهج فيها من وطأة المباشرة والتقريرية (التي تشكل) أخطر المنزلاقات التي طالما وقع فيها الشعر وسقط فيها الشاعر»^(٢) .

وفي هذا المقتبس نحس اعتقاد المقالح بثقة ودراية، بأن الرمز وسيلة فنية للتخلص من المباشرة والتقريرية، أي من سطوة الغنائية في الأداء الشعري السائد، بل يذهب في موضوع تالٍ إلى القول بأن اكتشاف الشاعر المعاصر لعالم الرمز قد فتح «أبواباً للشعر لم تكن له من قبل، أو كانت له ولكن في نطاق ضيق، ليس في مجال المعنى والتركيب البنائي فحسب، بل في عالم اللغة والتعبير ...»^(٣) .

(١) المقالح : الخروج من دوائر .. ، ص ٩ وأحسب أن ثمة خطأ طباعياً ، والمقصود أن الأعمال الأدبية لم تعد تخضع لأنواعها .

(٢) المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص ٢٠٠ .

(٣) نفسه ص ٢٠١ .

ومع هذا الإيمان الجازم والحماسة للرمز، إلا أن المقال يحذر من عدم استيعاب الشاعر الحديث عمق الرمز أو الأسطورة وبالتالي لا يجيد توظيفها، وربما جره ذلك إلى تعمد الغموض والإيغال فيه إلى أحد التعمية والإيهام، مما يقود إلى صعوبة التلقى وافتقاد الألفة بين الشعر الحديث والجمهور^(١).

ويعى الشاعر دلالات الرمز والقناع، فيربطهما بالتمثيل العصري من جهة، وبالتأمل «الذى يصنعه الرمز المستخلص من العطاء الإنساني عبر مسيرة الإنسانية بأكملها. واصطناع الشاعر الحديث للرمز إعطاه حق التجول في البعد التاريخي للزمان، والبعد النفسى للفكر الضارب الجذور في تاريخ الإنسان، كما أعطاه .. قدرة تعبيرية وتأثيرية، ورؤية أوسع شمولاً وأبعد عمقاً»^(٢).

وهذا التشخيص المهم لجوانب الاستخدام الرمزي الأسطوري ودوافعه، ترينا فهم الشاعر المتقدم لهذا الأسلوب، فهو يربطه بالتأمل، وبالإنسانية، وبالبعد التاريخي للزمان، إلا أنه يضيف إليه بعداً نفسياً، وآخر تعبيرياً وتأثيراً، وفي مكان آخر يؤكد رفضه للاستخدام العرقي أو الطائفي للشخصيات الرمزية، لا سيما اليمينية منها «أسطورية كانت أو حقيقة»^(٣).

وسنلاحظ أن ثمة ذرائع ومبررات أخرى، تندرج في أبنية النصوص، وفي اعتماد الرمز الأسطوري والقناع؛ كأساليب بنائية، لا مجرد ملصقات؛ هي التي حفزت على اختيار قصائد المقال نموذجاً لإبراز مظاهر السرد والنزوع القصصى في الشعر العربى الحديث.

سنعود مرة أخرى للتأكيد على أن الشاعر يتميز عن المؤرخ «بتأكيد الاحساس والمشاعر والعاطفة والذوق والروح»^(٤) مؤكداً كذلك على أن مساحة السرد في القصائد هي مساحات إضافية مجتلبة من نوع مجاور، فهي خاضعة لما فى الشعر من

(١) عن رياض القرشى، النقد الأدبي البحث في اليمن، ص ٢٣١.

(٢) عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص ١٥٠.

(٣) عبد العزيز المقالح الكتابة بسيف التأثير على بن الفضل هامش ص ٥٤.

(٤) رياض القرشى: النقد الأدبي ..، ص ١٥٢.

اشتراطات، وليست سردية خالصة، لأن ذلك ينفي عنها صفة الشعر ابتداءً .

وعلى هذا الأساس سنعاين رموز المقالح لنجد أنه أول شاعر يمني استخدم الأسطورة.^(١) ، والأهم من ذلك عندي إن أغلب رموزه الأسطورية كانت يمنية، رغم تأكيد بعدها القومي والإنساني، ورموز المقالح - كما تقول يمني العيد - توقظ الذاكرة على تاريخ يمني عريق في المقاومة وصنع الحضارة وعلى تراث من المثل والعادات والتقاليد^(٢) .

وقد شجع الباحثين على هذا الاستنتاج، ما في شعر المقالح من إشارات واضحة في دواوينه، بدءاً من عناوينها، في مجال استثمار الرمز الأسطوري اليمني، سواء أ جاء عبر الشخصيات مثل عودة (وضاح اليمن) و(الكتابة بسيف التأثر على بن الفضل) و(رسائل إلى سيف بن ذي يزن)، أم في نقل الرموز الأسطورية إلى فضاء يمني مثل :

(هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي)، وكذا في الاشارات المكانية المستدعاة بدلالاتها التاريخية، مثل (لأبد من صنعاء) و(مأرب يتكلم) أو الإحياءات المحلية مثل (الخروج من دوائر الساعة السليمانية)، فضلاً عن عناوين قصائد كثيرة؛ أحالت إلى رموز يمنية: تاريخية أو مكانية ؛ أو إفادات من ممارسات وطقوس يمانية.

ولكن ذلك لا يعنى اقتصار المقالح على هذا النوع من الرموز الأسطورية أو الأقنعة الخاصة بتاريخ اليمن، فقد رصد الدارسون في شعره أكثر من نوع من هذه الرموز بحسب مضامينها أو جنورها، ومنها : الرموز العربية الإسلامية، والرموز الإنسانية - العالمية .

ويقسم بعض الباحثين تلك الرموز بحسب المجالات التي تنتمي إليها، فيضعوها في

(١) محمد الشرفى : المقالح شاعر الحزن والثورة ، ضمن كتاب (عبد العزيز المقالح - إضاءات نقدية) ص ٢١٨ . ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل : إن المقالح من أكثر الشعراء المعاصرين في اليمن إدراكاً لطبيعة القصيدة الجديدة من حيث الشكل والمبنى فضلاً عن رؤيته الفنية الواقعية الواضحة - الشعر المعاصرون في اليمن ، ص ٢٣٧

(٢) يمني العيد : شعر المقالح مرجعيته وشعريته ، ضمن كتاب (النص المفتوح) ، ص ١٥ ، وذلك الارتباط الشديد باليمن، يوسف سامي اليوسف في دراسته : ينبوع بين النطق والصمت، ضمن كتاب (الحدائق المتوازنة) ، ص ٢٢ - ٢٣ . ويؤكد أيضاً خالد الكركي : الرموز التراثية، ص ٨٠

حقول نوعية كالآتي :

رموز تاريخية - رموز دينية - رموز أدبية.

لكنني سأتجاوز هذه التقسيمات أتفحص سعة الرمز نفسه أيا كان مصدره أو مرجعه، وأتابع تشكله القناعي، وموقع الشاعر من هذه التقنية الأسلوبية، ومدى قرب صوته أو بعده من قناعه .

وسوف نتوقف مطولاً عند نماذج محددة من رموز المقالح المقنعة بسبب كثرة ورودها عنده، وإطالته معالجتها وإبرازها، متجاوزين إحصاء أو استعراض الرموز الأخرى لكثرتها^(١) .
والنماذج المختارة هي : وضاح اليمن وسيف بن ذي يزن وعلى بن الفضل ومالك بن الريب وابن زريق البغدادي .

وأولى ملاحظتنا هي أن الرموز الخمسة لهؤلاء الأعلام تتضمن ثلاثة شعراء ارتبطت حياتهم وقصائدهم بمآسي صارخة ، انتهى وجودهم قتلى أو غرباء خارج أوطانهم . بينما تنتمي شخصيتا (سيف وابن الفضل) إلى التاريخ اليمني والذاكرة الشعبية كبطلين حارباً من أجل وطنهما. فاختيار هذه النماذج إذن سيرينا اختلاط مشاعر الغربة والآسى والوطنية معاً في رؤية الشاعر؛ وهو يصنع رموزه الأسطورية المقنعة، ويجعلها في مقدمة أعماله عبر تسمية دواوينه بأسمائها، أو يجعلها ذات مركز بؤري في الديوان تشع على أطرافه ، وتصنع جواً أسطورياً شاملاً .

ونلاحظ أن هذه الشخصيات معروفة تاريخياً، لكن الشاعر يرفعها إلى مصاف الأساطير، عبر انتزاعها من سياقها الزمني والحدثي معاً؛ ليصنع لها سياقاً جديداً من خلال الشعر .

وتتميز قصائده الرمزية المقنعة عن هذه الشخصيات الخمس، بأنها قصائد

(١) أشير بوجه خاص إلى رموز غيلان الدمشقي وسفيان الصنعاني وعمارة اليمني؛ ومن الأنبياء نوح وإيوب ويوسف والمسيح، ومن الشعراء : امرؤ القيس والمتنبى والمعري وعبد يغوث، ومن الأعلام الأخرى : هابيل وعلى ابن أبي طالب وسليمان الحلبي، ومن الرموز العالمية : عوليس وبتلوب وسيزيف وبجماليون وبروميثيوس ودون كيشوت ...

تركيبية، نستطيع أن نجرى عليها ما أثبتناه فى مطلع هذا المبحث حول تركيبية القصيدة الرمزية. فهنا نجد تداخلاً بين صوت الشاعر وصوت الشخصية ، وتنوعاً فى أساليب العرض، يتراوح بين القناع الخالص أو خلطه بالوصف الخارجى، وكذلك اختلاط الرمز بالقناع والأسطورة، وتداخل التاريخ بوقائعه المعروفة التى يستثمرها الشاعر، والتعديلات التى يجريها على الوقائع والشخصيات لتتسحب إلى عصرنا وهمومه القائمة .

وسنلاحظ أن بعض هذه القصائد يتداخل فيها الشعر الحر والعمودى؛ والأبيات التى يعارض فيها قصائد معروفة لهؤلاء الشعراء، ويستفيد من تقنيات المسرح والقصّة من حيث الحوار والوصف وزوايا النظر وتتابع الأفعال، وينفذ خطط السرد من حيث التقديم والتوقف وغير ذلك .

لكنه على مستوى مرجعية الرموز يتحدد فى التراث اليمنى والعربى، إلا أنه يمنح تجارب رموزه المقنعة دلالات إنسانية كما سنرى؛ حين يجعل محنتهم إنسانية كونية أكثر منها محلية، لأنها تتصل أحياناً باختيارات الشعراء وتجاربهم فى الحياة والمواطنة والغربة.

وأولى هذه القصائد هى (عودة وضاح اليمن) ذلك الشاعر الذى خصه المقال بدراسة مطولة فى كتابه النقدى المهم (الشعر بين الرؤيا والتشكيل) مشيراً إلى ما أثارت أخبار وضاح من جدل بين النقاد القدامى ، معتمداً رواية (الأغانى) حول نسبة وعرويته ووجوده الذى يشكك به المعاصرين، كطه حسين، وحول وجود حبيبته (روضة) وحادثة - أو أسطورة - حبه لأم البنين زوجة الخليفة الوليد بن عبد الملك، حيث انتهى بسببها نهاية مأساوية، للخيال فيها نصيب وافر؛ حيث يوضع فى صندوق ويلقى حياً وهو بداخله إلى حفرة مجهولة المكان. كما يعالج المقال فى دراسته تلك وجود وضاح اليمن رمزاً شعرياً فى الأعمال الإبداعية، كما فى شخصيته من إثراء فنى وحضور تراثى، ويعرض رمز وضاح فى شعر البياتى وأبونيس وسليمان العيسى، ويفسر وجود وضاح فى أشعارهم كرمز للحب، أو للإنسان العربى، والشعب أو القوة الموضوعية فى

صندوق ملقى في بئر التخلف^(١) .

ويهمنى أن أجتزئ من الدراسة قول الشاعر بصدد استخدام الرمز الأسطوري:
«إن الشاعر الفذ هو الذى يستخدم الأسطورة أو الشخصية التراثية أو القناع التاريخي، كعنصر جديد يضاف إلى عناصر القصيدة السالفة الذكر، وهى الموسيقى والصورة واللغة. ولأنه يدمج الأسطورة فى القصيدة ويجعلها جزءاً من هذه العناصر، كما أنه يعطيها من الإحياء ومن الأداء الفنى ما لم تكن العناصر الأخرى قادرة على أن تعطيه مجتمعة»^(٢) .

وفى هذه الفقرات يلخص المقال رؤيته للاستخدام النموذجي للرمز والقناع والأسطورة تراثاً أو تاريخاً. فهى تدخل بنائياً لا مضمونياً، وكعنصر من عناصر القصيدة الأخرى؛ مدمجة فيها ومكملة لها؛ كما أن الشاعر يبت فيها الإحياءات والدلالات الجديدة؛ ويقدمها بأداء فنى خاص ومعبر وهذا ما يريده حين يستخدم هو بدوره رمزاً أو قناعاً .

وفى قصيدته عن وضاح اختار نقطة سرديّة مهمة فى أسطورة هذا الشاعر أو قصته الخيالية التى اكسبها التاريخ الأدبى واقعية وحديثّة ممكنة. فيقدم لقصيدته (عودة وضاح اليمن)^(٣) عبارة نثرية مقوسة، دلالة على أنه خبر مقتطع من رواية. تقول العبارة: (عاد وضاح من غربته، لكى يرى حبيبته «روضة» فإذا هو يفاجأ بها مجنومة) .

كما تنتهى القصيدة بتاريخ ذى دلالة هو عام ١٩٧٣ حيث كان فى سجن القلعة

(١) تراجع دراسة المقالح : معركة بين الأدباء المعاصرين حول وضاح أيمن ، فى كتابه : الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، ص ١٢١ - ١٦٣ .

(٢) نفسه : ص ١٥٩ .

(٣) قصيدة (عودة وضاح اليمن) ، أولى قصائد الديوان المسمى بها، وهى فى (ديوان عبد العزيز المقالح) ص ٥٢٩ - ٥٣٥) ، وإن أحيل إلى ما اجتزئ منه لاحقاً ، مكتفياً بهذا الهامش .

بصنعاء عدد من الشعراء اليمنيين^(١) . ولابد من مراعاة سياق الزمن الذي أرخ به الشاعر قصيدته، وعنوانها الذي يحدد نقطة السرد في النص. فهي تبدأ بعودة الشاعر مرة أخرى إلى حبيبته، متلهفاً للقائها، لكن المفاجأة المتحققة ب (إذ) الفجائية، تجعله يلتقى حبيبته وقد أصابها الجذام. فالدراما أو التوتر الحدثي الصراعي يتحقق في (عودة) وضاح إلى وطنه، ولك يفترض عودة من فراق أو (غربة) ، ثم انتظار لقاء حبيبته، وأخيراً مفاجأته بها مجذومة.

وسرعان ما تذهب التأويلات إلى أن «القصيدة (حلولية)، وإن الشاعر اكتسب وجه سلفه (وضاح)^(٢)». وقد يشجع على هذا التفسير الحلولى، وافترض أن الحبيبة هي صنعاء أو اليمن، وأن وضاح قناع للشاعر، ما قدم به المقال ديوانه من شعر الشهيد محمد الزبيرى، حيث يذكر الوطن كاختيار وحيد للشاعر :

وما الدنيا سوى وطنى، إذا لم أجده، لم أجد فيها نصيبا
ولو أنى حللت ربوع نجم هممتُ به إلى الوطن الوثوبا
وإذ يأتى هذان البيتان قبل القصيدة مباشرة، فإنما يضيفان للغربة والعودة إلى الوطن سنداً أو موجهاً قرائياً قوياً .

والقصيدة كلها قصيدة (قناع) خالص صاف، فقد ابتعد الشاعر عن وضاح صوتاً وأفكاراً، وجعله ينطق بما رآه وأحس به، وهو يرى حبيبته مجذومة.

وقد أفلح المقال في أن يحافظ على ما يسميه إحسان عباس «رقة القشرة الدرامية» أو رقة الحاجز بين الأصل والقناع^(٣) دون أن يخرقها بحضوره، رغم أنه استغل القناع لي طرح هموم وطنه كما سنرى .

(١) على الخليل : عودة وضاح اليمن - إضافة جديدة ، ضمن كتاب : عبد العزيز المقالح - إضاءات نقدية ، ص ١٥٦ .

(٢) جليل كمال الدين : عودة وضاح اليمن، ضمن كتاب : النص المفتوح، ص ١٥٨ .

(٣) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر، ص ١٦٠ .

والقصيدة مدورة، تتكون من تسعة مقاطع تنتهى بقافية الميم، وكأنها فاصلة لانتقالة حديثة أو حوارية، فيتحدث وضاح فى هذه المقاطع، وينقل للقارئ صوت حبيبته (روضة) وهى تحاوره، أما حركاتها وانفعالاتها، فيضعها الشاعر بين مقطع ومقطع داخل قوسين، وكأن ينفذ عملاً مسرحياً تتقوص فيه المشاهدات والملاحظات والحركات، تمهيداً للحوار.

وقد أفلح الشاعر فى استكمال درامية قصيدته القناعية هذه واشتباكها الصوتي والحدثي والبنائي المدور، فاستثمر الاستبطان استثماراً مدهشاً، لكى ينقل لنا أصواتاً أخرى يحاورها وينطقها بما يريد .

وسرعان ما تنكشف عبر تداعيات (روضة) الأمكنة اليمانية بل الصناعية، مثل جبل (عينان) و(الطويل) و(غمدان) و(بلقيس) .

وسيرينا هذا النص المقتطع من القصيدة جوها البنائي العام :

(أتساءل أين الطريق إليها، فاسمعها تتكلم) :

- من أنت ؟ ما تبتغى من فتاة عجوز بلا زاد، أسلمها قومها للمجاعة والموت، باعوا ضفائرها للظلام حباً وناموا على عتبات المواعيد يقتسمون كؤوس المهانة فى الحلم، يخصتمون على القيد، يحتطبون بوادى الثعابين يستمطرون الإله العقيم.

لقد وصل الشاعر عبر قناع وضاح إلى قناع آخر أفلح فى استنطاقه وإجرائه داخل النص، وهو قناع (روضة)، معطياً إياها سمات حبيبة وضاح التى تغار عليه من بعده عنها وانشغاله بأم البنين، واعطاها سمات الانتظار الأسطورية التى تذكرنا بانتظار بنلوب عودة عوليس من أسفاره. ولكن عوليس اليمنى يخيب ظنه إذ يجد حبيبته فتاة عجوزاً بلا زاد) وقد تركها أهلها للمجاعة وباعوا جمالها للظلام. وهذا القناع المضاعف زاد من تركيبية البنية فى النص؛ إضافة إلى التدوير الذى هو عبارة عن استمرارية وزنية وزمنية بلا توقف، مما يضيف طولاً وعمقاً للنص، وكذا اختلاط تفعيلتى فاعلن وفعلن على مدى القصيدة.

لقد جاء تركيب القناع هنا من روافد عدة نلخصها كالاتى :

| | | | | | |
|--------------|-----------------|-------------------|----------|-----------|----------------|
| • صوت الشاعر | • واقعة تاريخية | • اندوير (بيتياً) | • رمز | • حوار | • الزمن الماضي |
| • صوت وضاح | • واقعة شعرية | • مزج التعليلة | • أسطورة | • استبطان | • الزمن الحاضر |
| • صوت روضة | • واقعة أسطورية | • فاعلن فعلن | • قناع | • تداعبات | • زمر: الكتابة |
| • صوت صعد | • واقعة معاصرة | • قافية مقطعية | | | |

ونلاحظ أن المقالح اكتفى، على صعيد التناص، بالواقعة الوضاحية وإطارها العام دون استعانات شعرية من نصوصه.

وإذ نأتى إلى قصيدته الأطول والأهم (رسائل إلى سيف بن ذى يزن) من ديوانه الذى يحمل اسم القصيدة نفسها، فسنجد تنوعاً فى أساليب السرد الرمزي المقنع، فالشاعر يعتمد تقنية الرسائل الموجهة إلى سيف بن ذى يزن، ثم يلجأ إلى أسلوب اليوميات التى ينسبها قناعياً إلى سيف ، وأخيراً يفترض مشهداً حوارياً بين سيف وأبى الهول. بذا تتدرج نصوص القصيدة السيفية هذه كما يلي :

- خمس رسائل إلى سيف من الشاعر .

- رسالة جوابية مجهولة المصدر .

- ثلاث يوميات لسيف فى بلاد الروم.

- خمس يوميات لسيف فى بلاد الفرس .

- يومية بلا تاريخ .

- يومية ناقصة.

- يومية أخيرة.

- سيف فى حوار مع أبى الهول .

فالنصوص السيفية إذن ليست أقنعة كاملة، بل هى تنوع لعدة أنماط من السرد الذاتى، عبر الرسائل واليوميات والمذكرات والحوار.

ونلاحظ أولاً أن سيف بن ذى يزن أكثر الأعلام التاريخية استدعاءً فى الشعر اليمنى «حيث يعد معادلاً لكل يمنى مهاجر غائب فى المنفى»^(١).

والأهم من ذلك أن الشاعر نفسه يقول بعد سنوات من نشر ديوانه هذا : «من خلال سيف بن ذى يزن - الرمز والقناع - قدمت فى هذا الديوان أطيافاً من حزن جيلنا»^(٢).

ويهمنى فى ذلك تصريح المقالح بأن سيف كان (رمزاً وقناعاً) ، فهو إذن يستدعيه من إطاره الأسطورى التراثى، وما يحف به من أخبار ومغامرات وبطولات، ثم يجرد منه رمزاً، تترشح فيه وتتقطر مزايا محددة، يجدها صالحة للبث فى رسالة شعرية معاصرة، حتى لنقول مع عز الدين إسماعيل «إن المقالح يصور من خلال هذه الرسائل واليوميات واقع بلاده تسجيلاً فنياً مثيراً، .. والأصح أن يقال إنه كان يستبطن هذا الواقع ويعانيه ويعايشه فى ضميره .. وعند ذاك يلوذ بسيف بن ذى يزن البطل، التاريخ، الأسطورة، ويستدعيه..»^(٣).

لقد أجرى المقالح تعديلاً هائلاً على الأسطورة السيفية، مستفيداً من كسر كثيرة وتفصيل اندرجت فيها ، لكنه نقلها استراتيجياً، ومنذ بداية رسائله، إلى الحاضر ،

(١) أحمد قاسم الزمر : ظواهر أسلوبية ، ص ١٥٠ .

(٢) عبد العزيز المقالح : عن الشعر واليمن - مقدمة - ديوان عبد العزيز المقالح ، ص ١١ .

(٣) عز الدين إسماعيل : من الكلاسيكية الجديدة إلى الواقعية، ضمن كتاب اضاعات نقدية ، ص ٦٨ ، ٦٩ .

حيث يتحدث فيها بضمير الجماعة :

سفحنا عند ظل الدهر تحت قيودنا ألفا

ونصف الألف

من أعوامنا العجفا

وأنت مشرد

وبلادنا تدعوك (واسيفا)

أتستجدي لها في الغربية والأمطار؟^(١)

ثم يعرض (الموضوع) ويلحقه بتوابع كثيرة:

[استطراد - ملحوظة - عتاب - تعليق - هامش - ختام]

كما ينهي الرسائل التي تضج الشكوى وطلب العودة، برسالة جوابية مجهولة المصدر أو الكاتب، تلخص اليأس والحزن كله، إذ تقول في مطلعها :

لا تنتظر

لا تنتظر

لن تمطر السماء أبطالاً

وسيف في بادية العراق يحتضر

سيفه جريح

وصوته ذبيح

(١) رسائل إلى سيف بن ذي يزن ، في مفتتح الديوان الذي يحمل اسمها . يُراجع : ديوان عبد العزيز المقالح ، ص ٢٧٧ - ٢٦٥ . وسأكتفي بهذه الإحالة عند الاستشهاد بالنصوص .

أما يوميات سيف فى بلاد الروم وفى بلاد الفرس، فهى مرتبطة بأحداث اليمن مباشرة، عبر الملاحظة التمهيدية التى صدر بها الشاعر هذه اليوميات، إذ قال أنه عثر عليها بعد أحداث أب (أغسطس) ٦٨ المحزنة فى صنعاء، وهى مؤرخة بتواريخ تعود إلى أيام ما قبل ثورة سبتمبر الجمهورية عام ٦٢، وربما كان فى هذا التاريخ تعمية أو غموض متعمد .. واليوميات كلها أقنعة خالصة. فقد تدرج فيها الشاعر من خطاب سيف عبر (الرسائل) إلى الدخول فى أعماقه، وإنطاقه بقناع مبتكر من خلال أسلوب (اليوميات) المسرودة سردياً ذاتياً بضمير المتكلم.

أما حوار سيف مع أبى الهول فهو قناع شفاف، يتحدث فيه الشاعر مع تمثال أبى الهول الصامت عبر التاريخ، وهو شكوى مرة من (سيف) المغترب، وعرض لجراح بلده التى لا تقل عن تهشيم أنف أبى الهول بفعل الزمن والأحداث :

تهشم أنفك يوماً

ووجهى تهشم، لا أنف لى منذ تاهت خطاى

وأبكى إذا ما ذكرتُ هواكُ

وتبكى إذا ما ذكرتُ هوايَ

وتحملنا رحلة الدمع عبر السنين.

هنا أيضاً، أفلح المقالح، فى توسط قناع ثالث بينه وبين أبى الهول، وهو قناع الوطن الجريح، رغم أن الشاعر سارع ليتذكر إخاء مصر واليمن فى مساندة المصريين لثوار اليمن، وما فعله سيف من قبل فى رحلته إلى الحبشة لإخراج كتاب النيل من أسره. هل كان من سيف هو الشاعر نفسه؟ أم أنه رمز المخلص وقناع الغربة والحنين؟ أهو عوليس المفقود، وفى اليمن (بنلوب) تنتظر عودته بعد أن يحطم فكرة المنفى؟^(١).

(١) يُنظر : خالد الكركى، الرموز التراقية ... ، ص ٨٤ .

لقد اعتبر خالد الكركى رمز سيف لدى المقالح (قناعاً ومرآة) فيها من الوضوح ما يكفى لتحديد ما أراده بتوظيف هذه الشخصية^(١) .

إننا إذ نقوم بقراءة كفايات تقنيع الرمز الأسطورى وتعديل هيئته، فإن علينا أن نخلق بالمقابل قناعاً يتضح فيه الراوى الضمنى وعلاقتها بالشخصية المقنعة. فالمقالح لا يخفى عدم ارتياحه لإسباغ الضعف على سيف وطلبه النجدة من الفرس والروم ضد الغزو الحبشى، بل يرى أن سيف توجه فعلاً لتلك البلاد طلباً للعون من أبناء وطنه المهاجرين هناك . وهذا الحوار مع المرجح وتنقيته وتعديله سردياً، من العوامل التى منحت القصائد هذا الوهج الدرامى والحدثى .

يلاحظ بشبندر إننا علينا - كالشاعر - «أن نبتكر قناعاً يتيح لنا أولاً أن نتلقى النص كمتلقية المقصود.. وأن نكون قراء مثاليين تجاوزاً لقناع القارئ المخاطب الظاهر فى الكلام، أى الشخص الذى يتحدث إليه المتكلم، وهذا القارئ المثالى هو الذى سيدرك بنيات النص والاستراتيجيات التى تعمل فيه»^(٢) .

وبهذا المقياس نستطيع إدراك رموز المقالح المقنعة التى تحمل انحيازاً واضحاً للمستقبل وإدانة صريحة للواقع بضعفه وتمزقه وهوائه. وأي قارئ (مثالى) لا مخاطب عادى، سيدرك تماماً .

وإذا ما تأملنا النص المختار الثالث وهو (الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل)^(٣) وهو نص أخذ الديوان كله اسمه عنواناً له ، دليلاً على أهميته فى وعى الشاعر، فسنجد أن القناع المصرى مصريح به منذ العنوان.

فالشاعر يستعيد سيف هذا الثائر اليماني الذى استطاع فى أواخر القرن الثالث الهجرى أن يؤسس فى اليمن دولة الوحدة الوطنية والعدل الاجتماعى ..

(١) يُنظر نفسه ، ص ٨١ - ٨٢ .

(٢) بشندر : نظرية الأدب ... و ص ٤٠ .

(٣) الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل) فى الديوان الذى يحمل الاسم نفسه ، ص ٤٦ - ٥٤ . ولن أحيل عند الاختيار الاستشهادات إلى الصفحات .

وقد حاول مؤرخو الإقطاع والإمامات أن يشوهوا تاريخ ذلك الثائر لا .. كما يقول في الهامش الذي ختم به قصيدته .

ولكن الشاعر يمنحنا فرصة قراءة مختلفة، فهو لا يعدنا بقناع تقليدي، بل ينجز مشروعه الفنى الجديد القائم على المغامرة وهجر المباشرة والتقريرية؛ فيصرح لقارئه، بأنه لجأ إلى الكتابة بهذا السيف، كالكتابة بدم الخوارج فى نص آخر^(١)؛ تهيب القارئ لاستكمال البناء الأسطوري للقناع. فالكتابة كلها - كفعل - سوف تنجز عبر سيف هذا الثائر، والإطار الأسطوري يقويه ويعضده التناص هنا، فالمقالح يكثر فى دواينه من مثل هذه الاقتربات الصريحة، أى التى تنبه القارئ إلى أن ما يكتب له ليس إلا أجزاء من معاناة الاقتراب من موضوعه. مثل قصائده الأخيرة (فصول من كتاب الموت) و(من مواقف سفيان الصنعاني) و(ورقة من كتاب الأندلسي) و(على قبر غيلان الدمشقي)^(٢).

ولا يخفى على القارئ المعنى الثورى الواضح وراء استخدام قناع على بن الفضل، فالسيف إشارة واضحة للثورة والرفض، وصفة على بن الفضل المقدمة على اسمه؛ هى تعريف بهويته (الثائر) .

ثم يأتى تقسيم النص إلى رقاع (جمع رقعة) احتفاظاً بشكل الكتابة القديمة. وهى خمس رقاع تتوالى، دون انتقال أو تطوير حدشى. بل هى تستمر أفقياً فى استنطاق وانطاق القناع فى تناص مباشر معه، لأن المسافة بين الأصل والصورة/ الوجه والقناع/ الشاعر المعاصر والثائر القديم / ليست بعيدة، لذا تظل لواعج ابن الفضل صريحة وحادة :

(١) قصيدة (محاولة للكتابة بدم الخوارج) فى ديوان المقالح : الخروج من دوائر الساعة السلیمانية ، ص ٩١ .
(٢) القصائد كلها من ديوان (ابجدية الروح) ، ص ٧٣ ، ١٠٦ ، ١٨١ ، ٢٠٠ على التوالى وقريب منها : مفاتيح إلى ثكنات الروح ، وجدراية للفصول الأربعة، وبالقرب من نخلة الله ... فى الديوان نفسه : وقصيدته المهمة قراءة فى أوراق الجسد العائد من الموت، فى ديوانه (أوراق الجسد العائد من الموت) ، ص ٥ ، وغيرها كثير مما يصلح للاستشهاد على مؤاخاة فعل الكتابة بالقناع أو الموضوع .

خذى السيف من جوعنا واكتبى

فالكتابه بالسيف باب إلى الخبز ..

وبناء على هذه الفرضية التى تبوح بها للقارئ أسطر الرقعة الأولى، تستمر تداعيات ابن الفضل، التى لا تخرج عن دائرة الجوع والثورة ولكن بأفق انساني ينتصر للضعف والعدالة المفتقدة، ويمجد ثوار الهامش الذين يرفضهم المتن الرسمى للتاريخ، من زنج وقرامطة وسواهم، فى قراءة طبقية جديدة للتاريخ العربى، وما فيه من صراع بين الأسياد والاتباع .

لقد عالج المقالح من خلال هذا القناع، مشكلات عصره التى يشكل الاستغلال والحرمان أساسها وجوهرها، وألهمته تقنية القناع والسرد الكامن فيه ؛ أن يبتعد قليلاً عن المباشرة والتقريرية، ليقول ما يريد بفنية عالية ومعادل سردي.

ومن نماذج الشعراء المعذبين غربة وموتاً، يختار المقالح مالك بن الريب وابن زريق البغدادي ليدخل معهما فى تناص من النوع الذى ينجزه فى قصائده، أى الذى يظل فيه على مبعده من رمزه القناعى كموضوع، مسمياً اقترابه منه، بتواضع، ووضوح ينبه القارئ إلى المتن الأصيل، وكأنه يستعين فى عناوينه بما يشبه كورس الكاتب المسرحى بريخت الذى ينبه مشاهديه إلى أن عمله تمثيل وليس حقيقة، وإنه إعادة تقديم للأساطير أو الحكبات أو القصص، ليمنع اندماج المشاهد تماهياً بالعمل، ولكى يشتق منه الدرس الذى يريد توصيله، ولكن معاينة اقنعة المقالح قرائياً، تقوى بهذا الاقتراب التناصى الحذر، فما سيقراً المتلقى ليس إلا (تقاسيم على قيثاره مالك بن الريب) أو (هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي) فالتقاسيم والهوامش فروع من القيثاره والتغريبة، وهذان النصان يريدان أن يكونا إضافات وتنويعات، فالقارئ ملزم باستحضار النصين الأولين ليغدو نصا المقالح فرعين معاصرين .

وسنبداً بـ (هوامش يمانية ..) التى تتوزع على أربعة مقاطع عمودية تعارض قصيدة ابن زريق البغدادي (من شعراء العصر العباسي الثاني) ومطلعها :

لا تعذليه، فإن العذل يوجعهُ قد قلتِ حقاً ولكن ليس يسمعهُ

وهي واحده التي لم تعرف له سواها^(١) .. وسبب كتابتها واضح في المقتبس الذي مهد به المقال للقصيدة، ويلي كل مقطع عمودي، مقطع حر بانتظام. يقول التمهيد :

«ترك ابن زريق بغداد، وترك فيها زوجته التي أحبها كثيراً، وفي النهاية مات ابن زريق كمداً في الغربة، وعند وصادته عثروا على قصيدته التي يتحرق فيها شوقاً إلى الحبيبة التي اضطر إلى هجرتها تحت وطأة الفقر و.....»^(٢).

وفي ظني أن النقاط الأخيرة المتروكة في نهاية المقتبس، تخفي موقفاً سردياً واضحاً، يريد استثمار مأساة المتن البغدادي (العائد إلى ابن زريق) ليكتب على هوامشه لواحد يمنية معاصرة. فالتناص هنا جغرافي أولاً : بغدادي / يمني . وزماني : عباسي / معاصر. وسيظل هذا الانقسام يسم النص سواء بمقابلة كل مقطع عمودي بآخر حر، أو بالمقابلة بين الماضي كزمن للذكرى والحياة، والحاضر كزمن للحزن والموت .

ولعل مأساة مالك بن الربيع ذات شبه بمصير ابن زريق؛ فمالك يموت هو الآخر في أرض غريبة، ويترك قصيدة يتيمة تروى بعد موته، بينما يغادره رفاقه المقاتلون تاركيه لمصيره، وعند عودتهم وجدوه قد كتب قصيدته اليتيمة التي يقول في مطلعها :

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا

وفي قصيدة المقالح (تقاسيم علي قيثاره مالك بن الربيع)^(٣) تطالعنا بداية مكتوبة بالشعر الحر، يليها مقطع عمودي يعارض قصيدة ابن الربيع (وزناً وقافية) فهي تشبه تقنية (هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي) وتماثلها أسلوبياً في مزج

(١) عن : إضاءات نقدية ، ص ٩٢ - ٩٣ .

(٢) قصيدة المقالح : هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي، هي أولى قصائد الديوان المسمى باسمها .
يراجع : ديوان المقالح : ، ص ٤٣١ - ٤٤٣ وسوف أكتفي بهذه الإحالة عند الاستشهاد بالقصيدة دون ذكر الصفات .

(٣) قصيدة المقالح : تقاسيم على قيثاره مالك بن الربيع ، في ديوانه عودة وضاح اليمن . يراجع : ديوان المقالح . ص ٦١٩ - ٦٢١ .

العمودى بالحر، رغم أنها تخالفهما فى ترتيب تناوب المقاطع، حيث تبدأ (هوامش ...) بأبيات المقطع العمودى معارضة لابن زريق. ويغدو التماثل أشد حين نعلم أن الشاعرين (مالك وابن زريق) ماتا فى الغربية، وأن قصيدتيهما هى كل ما عرف لهما أو اشتهر فى الأقل .

والملاحظ أن المقالح يميل إلى مثل هذه الأقنعة التى تتسم أصولها بالحزن والفاجعة، لا سيما الموت فى الغربية. ويتكرر ذلك فى نماذج أخرى مثل (عمارة اليمنى) الشاعر الثائر الذى اضطر الدراماتيكي بعيداً عن أوطانهم، أو أنهم يعودون - شأن وضاح - ليجدوا حبيباتهم وقد عدا عليهن الزمن .

ويبدو لى أن هذه الأقنعة تستعوى المقالح لانطوائها مضمونياً على أكثر من عنصر مثير فهى :

١ - تعاني الغربية الاضطرابية .

٢ - تحمل مشاعر الحنين إلى أوطانها ومنابتها الأولى

٣ - تتسم معاناتها بالحزن الشديد .

٤ - تنتهى نهاية فاجعة بالموت أو القتل - وبعيداً عن أوطانها دائماً -

٥ - تصلح معاناتها للتعميم على عصور غير عصرها ..

٦ - يتضح التمرد فى مواقفها مما يضعها فى الهامش غالباً .

إن القناع يغدو مطابقاً للوجه فى القصيدتين : (تغريبة) و (تقاسيم) بفعل (المعارضة) الشعرية لقصيدتى (ابن زريق ومالك) . والتزام الشاعر تفعيلات القصيدتين وقوافيها؛ بل هو يتابع ابن زريق فى الحديث عن نفسه بضمير الغائب (لا تعذليه ..) فيقول :

بكى .. فأورقت الأشجان أدمعهُ وأثمرت شجرَ الأحزان أضلعهُ

لكن محاكاة الشاعر البغدادي لا تعنى انسحاق النص الجديد تحت وطأة نظم النص القديم ومعانيه ، بل يرينا العنوان ان ما سنقرأ ليس إلا (هوامش يمانية) لا بمعنى الاقصاء والهامشية - أى التبعية ، بل بالمعنى العربى للهوامش كما جاء فى كتب التراث، حيث يصنع الشراح والنحويون والفقهاء والبلاغيون حواشى ، وهوامش على متون مؤلفة شهيرة، فتكون لهوامشهم وحواشيهـم شهرة لا تقل على المتون ، إن لم تزد عليها .

وهذه المتابعة الأسلوبية عبر (المعارضة) تعطى النص الجديد فسحة النمو والصعود الذروى نحو مقصده. لكن المقالح يعجل فى الانسلاخ عن قناعه، ويهبط به فى منبت أو مكان معاصر، فما يجتاز عتبة الشوق والغربة والحنين والشكوى - وهى مشاعر وحالات عامة - حتى يربط النص بمكانه الجديد ، ليرينا الصورة المقنعة حين يذكر اسماء المدن اليمانية :

ينام فى عدن فى حلم يقظته وينشئ وعلى الأشواك مضجعه
ويشتكى لدمارهم رحلته فتنكر الريح شكواه وتبلعه

إذن فالاستدارة ، أو تعديل أصل القناع صوب اليمن - موطن الشاعر الجديد - سيكون لها أثر فى تلقى القناع أو صنعه بمشاركة القارئ، وهكذا يكون مبرراً التطابق فى إطار المعارضة بين قول ابن زريق .

أستودع الله فى بغداد لى قمراً

وقول المقالح

أستودع الله فى (صنعاء) لى قمراً

منتقلا من مدينة النص المعارض إلى مدينته ، ومن ضمير الغيبة إلى ضمير المتكلم المضمر فى (أستودع) فى المقطع كله ..

والتحويل أو التعديل الآخر الأهم ، هو تعيين الغائب خلف قناع ابن زريق، فإذا

كان (قمر) ابن زريق البغدادي امرأة يحن إليها عبر هذه الاستعارة؛ فالمقالح يحن إلى مدينته ذاتها وإلى وطنه وقريته ..

فإذا كان تضمين بيت البغدادي :

ودعته وبودي لو يودعني صفو الحياة وأنى لا أودعه

يشى بالدلالة العاطفية المحض؛ فإن السياق الذي انتقل إليه في معارضة المقالح هو سياق وطني أعم ، حيث يقول بعد تضمين البيت السابق كاملاً :

بعدت عنه لأبكيه وأبعثه من قبره ، هل أنا بالبعد أخدعه ؟
أكساد ألح عن بعد طلائعه تقيم جسر أمانينا وتشعره

والملاحظ أن الهاجس الوطني الحاد هو الذي يتحكم في بناء أقنعة المقالح ، وهذا أهم تعديل أو تكييف يجريه الشاعر على أقنعه أو رموزه المقنعة .

إن الجانب السردى واضح في استثمار قصة شهيرة متحصلة من ارتباط أصل القناع بها .. فالحياة التي عاشها ابن زريق ونهايته المأساوية، تمثل حاصلاً قصصياً يضاف إلى طاقة النص الدلالية، وإلى بناء النص الجديد المستفيد من وجود التناسي هذا .

وما دامت القصيدة تتأطر بتغريبة ابن زريق، فلا ضير من أن يتوسع الرمز ليأتيينا عوليس والشاعر الضليل أيضاً .. وأن تنهرب كسرة من حياة ابن زريق عبر علامات مكانية مثل الكرخ وبغداد ...

الشاعر الضليل

يكتب بالدمع من المنفى

قصائد العودة في أعماقه تنتظر الرحيل

وتستفيد القصيدة من الإشارات المختزلة أيضاً، كالبن والقات والسد في استشارة واضحة المقاصد ، تريد أن تمنح القناع هوية سردية تناسب تبدلات المكان،

كما تناسبت مع تبدلات العصر والزمن .

وهذا ما نراه فى (تقاسيم على قيثاره مالك بين الريب) حيث يتعمق تركيب النص الجديد من جهة بنيته، بالاستفادة من الطاقة القصصية الكامنة فى قصة الشاعر الذى مات وهو فى طريقه إلى الحرب ضمن جيش المسلمين، ثم تركه رفاقه ليواجه مصيره وحيداً إلا من الذكريات والشعر الذى استعاد به لمحات من حياته واشواقه إلى أهله ووطنه .

ويتعمق التركيب من جهة المعارضة ، أى كتابة مقاطع عمودية تحاكى قصيدة ابن الريب وزناً وقافية؛ ثم تتباين هذه المقاطع البيئية مع المقاطع الحرة التى تخالفها فى البناء كما تخالفها فى التفعيلة. فالمقاطع الحرة من المتدارك، أما المقاطع العمودية فهى - كقصيدة مالك - من البحر الطويل^(١) .

وقصيدة (تقاسيم..) قناع كامل، حيث تبدأ المقاطع الحرة أولاً، فنسمع صوت ابن الريب من قناعه :

يوشك الآن أن ينتهى زمن الوصل والفصل

أن ينتهى زمن الخيل والليل

أن ينتهى بيننا

- مهرتى وأنا - كل شىء

توشك النار فى الجسد المتألم أن تنطفى ..

وهى إشارة إلى احتضار ابن الريب عند كتابة قصيدته؛ لكن المقالح إذ يقترب من

(١) هذا التركيب الوزنى يحصل فى (هوامش يمانية ...) أيضاً ، حيث تأتى المقاطع العمودية على بحر بسيط؛ والمقاطع الحرة على الرجز. هو جانب آخر من جوانب البنية المركبة لقصيدة الرمز المقنع، مع المزج بين العمودى والحر .

قناعه إلى حد المطابقة والتماهى معه عبر المعارضة، ينتقل بطريقة ذكية؛ هي عبارة عن حيلة سردية معروفة هي الاستبطان. فالشاعر ينسب القول إلى سواءه ليعبر عنه فيقول :

فأسمع صوت أنينى :

بكى الشعر مرثياً وأجهش راثياً

وأمطر من نار الدموع القوافيا

وإذا كان الشاعر يستمد من قناعه إشارات ودلالات تناصية، مثل (وادي الغضا) و (ابن عفان)، فإنه سرعان ما ينقل مكانية القناع وزمنه ودلالته إلى فضائه هو : إلى اليمن ومعاناتها ، فيقول:

أرى وجهَ (صنعا) فى النجوم معاتباً

وأقرأه فى الحلم غضبان شاكياً .

ويصل به من بعد إلى الحزن العربى الأعم حيث:

(القدس) تدفن أحزانها فى عيون التراب الجريح :

تنادى بلا صوت

وهذا ينطبق على الرموز الأسطورية المقنعة التى يستخدمها المقالح، سواء ما تعرضنا لها هنا، أو ظل خارج هذه الدراسة، إلا أن المقالح فيها كلها يجيد صنع هذه الرموز القناعية معدلة ومحورة؛ وملينة بالطاقة السردية والدلالات المتجددة، مما يجعلها أقرب إلى القصص الشعرية ذات المحمول الوطنى والقومى الواضح.

الفصل الثالث

قصيدة السيرة

يعيدنا البحث في قصيدة السيرة ومظاهرها السردية، إلى تداخل الأنواع الأدبية، فالسيرة سواء أكانت ذاتية أم غيرية^(١)، تستحضر مادة تُروى، محددة بزمان وأمكنة وشخصيات وأحداث، وبضمير سرد واضح، هو المتكلم في حالة السيرة الذاتية، والغائب في الترجمة الغيرية. وبذلك تقترب من الرواية والتاريخ كثيراً، لا سيما في السيرة الأدبية التي تكون مادتها وشخصيتها وأحداثها، مستلة من الأدب، الأمر الذي بأن تأخذ السيرة شكلاً أدبياً، وربما جاءت بهيئة عمل سردي خالص.

ولقد شجع ازدهار السيرة الأدبية على ظهور السيرة الشعرية، أي تقديم رواية الحياة منظومة شعراً، بناء على تشغيل الذاكرة بأقصى طاقاتها، فآية صعوبة متوقعة في تدوين الماضي، الخاضع لوعي الحاضر الذي يشكله، ستتكفل السيرة الذاتية بتذليلها، عبر استنفار آليات «مسرات الذاكرة التي تستحضر هنا لتفعل فعلها وتؤلف قصة حياة»^(٢).

(١) تعد السيرة (ذاتية) إذا كتبها صاحبها نفسه، أما إذا كتبها آخر في (ترجمة حياة) أو (سيرة)، ويطلق عليها إحسان عباس في كتابه (فن السيرة) ص ١١٢، مصطلح (الترجمة الغيرية) أو (السيرة الغيرية).

(٢) ميرى ورنوك: (استكشاف الذات - اليوميات والسير الذاتية) ترجمة فلاح رحيم، آفاق عربية، ع ٢، بغداد - آذار ١٩٩٢، ص ٩٤.

ولكن الماضى شىء يعز على الاستعادة. وإذا أرهقنا أنفسنا لاستحضاره، فإنه سوف يتعرض لأنواع من التغيير والتعديل والحذف والإضافة، بسبب النسيان أو التناسى اللاشعورى. فضلاً عن أن الذاكرة - وهى عماد السيرة الذاتية ومجال اشتغالها - «لا تُنسى فحسب، بل هى تفلسف الأشياء الماضية، وتتنظر إليها من زوايا جديدة، وتهدم وتبنى حسبما يلائم تجدد الظروف وتغيرها، وتجد التعليل والمعاذير لأشياء سابقة، لأنها فى عملية كشف دائم»^(١).

وإذا كان استرجاع الماضى عسيراً - لا مستحيلاً -؛ بسبب أخطاء الذاكرة ونواقصها ومقاصدها اللاشعورية؛ واسقاطات الوعى القائم على وعى زمن مضى وأحداثه وشخصياته؛ فإن كتابة تاريخ حياة الآخر المنتمى إلى زمن غير زمننا، تصبح مهمة أكثر عسراً و لأن ذلك يقتضى التقمص والخلول، إضافة إلى التوثيق والتمحيص فى الوقائع، والعيش فى عصر غير عصر المؤلف، ويهمنى فى هذا الفصل أن نبين صلة السيرة الذاتية بالتاريخ؛ أى بما هو مدون ومعروف من لدن المؤرخين، وكيفية ظهوره أدبياً فى السيرة الذاتية الأدبية، وفى السيرة الشعرية بصفة خاصة.

لا نشك فى أن السيرة الذاتية - كفن يخرج التصنيف النوعى للأدب والفنون لاقتراضه كثيراً من فن الرواية والقص - قد نشأت فى إطار التاريخ، واتجهت إليه فى غاياتها، «ثم ابتعدت عن هذا الأصل التاريخى، حين صارت لها غايات تعليمية أو أخلاقية»^(٢).

وقد انعكس المهاد التاريخى للسيرة فى اشتراطاتها الفنية، إذ طالب كثير من الباحثين كتاب السيرة الالتزام بالتسلسل التاريخى، وعدم استباق المعرفة، كالقول عن (السياسى) المترجم له فى السيرة، أو الذى يكتب سيرته بنفسه (لقد ولد هذا السياسى فى قرية صغيرة...) وهو القول الذى يورده أندريه مورو مثلاً

(١) إحسان عباس: فن السيرة، ص ١١٤.

(٢) إحسان عباس: فن السيرة، ص ١٠-١١.

على خطأ استباق الأمر فى السيرة. لكن الرد على هذا الافتراض ممكن باستخدام موجّهات القراءة حيث أننا إذ نتناول كتاباً فى سيرة أديب ما أو علم فى السياسة أو المجتمع أو العلم، فإننا لا نستطيع إقصاء معرفتنا بشهرته، أو ما سيصير عليه ذلك الطفل عند ولادته^(١).

وإذا كان الارتهان بالتاريخ ليس قيداً أو شرطاً لإنجاز سيرة ذاتية أو غيرية، فإن كتابتها نثراً لا تعنى صدقاً إضافياً للوقائع، بحجة أن لغة النثر قد طوّعت بمرونة أساليبها، لتغدو أكثر قدرة على التعبير عن الموضوعات الذاتية. وإذا يفسر الباحثون فى فن السيرة إقدام شعراء مثل أسامة بن منقذ وعمارة اليمنى على كتابة قصص حياتهم بأسلوب سردي نثري، «فهؤلاء لم يكونوا راضين عما أودعوه فى دواوينهم حول أحداث حياتهم وأفكارهم، ومشاعرهم، كما كان يفعل أسلافهم»^(٢).

وهو تحليل ينطلق من تجنيس السيرة كفن نثري سردي صرف، وعلى أساسه يفسر انحسار الشعر فى تدوين السيرة.

ولكن هيمنة ضمير المتكلم فى سرد السيرة الذاتية، وعائدية الأحداث وأفعال السرد إلى المؤلف، تجعل إمكان الشعر فيها وارداً بشكل قوى؛ لأن (الأنثى) الشعرية تجد قناعاتها فى (الأنثى) السيرية وعلى مقدمة من كاتبها نفسه، فيتطابق التعبير بأنثى الشاعر وأنا الكائن السيري بشكل تام. وتوصلنا هذه النقطة من بحثنا إلى تحديد للسيرة، ينطلق من مزاياها وإمكاناتها التعبيرية. حيث يعرفها فيليب بأنها «قصة استعارية نثرية يروى فيها شخص حقيقى، قصة وجوده الخاص، مركزاً حديثه على حياته الفردية، وعلى تكوين شخصيته»^(٣).

(١) ليون إدل: فن السيرة الأدبية، ترجمة صدقي خطاب، ص ٦-٧ ويورد إحسان عباس مثال موروا نفسه فى (فن السيرة) ص ٩٦.

(٢) صالح معيض الغامدى: (السيرة الذاتية فى الأدب العربى القديم)، مجلة علامات، ج ١٤م ٤، ديسمبر ص ١٩٩٤ ص ٧٤.

(٣) صالح معيض الغامدى: (السيرة الذاتية فى الأدب العربى القديم)، مجلة علامات، ص ٥٤.

لكن جورج مش يحذر من استعصاء السيرة على التعريف، لأنها أكثر مرونة وأقل وضوحاً من سائر الأجناس الأدبية، ثم يقترح تعريفها بواسطة تفكيك مصطلحها (Autobiography) فهي وصف Grophia لحياة شخص Bios بواسطة الشخص نفسه Auto^(١).

إن سمة (الذاتية) في السيرة الشخصية تفرز ملازمات فنية؟ مستقرة في نصوص السيرة الذاتية، منها:

١ - روايتها بضمير المتكلم «يكون صاحب وجهة النظر في العمل السيري»^(٢). وذلك يجعل السارد ذاتياً بشكل مطرد، سواء بضمائر وعائنية الأفعال، والمظاهر السردية اللسانية الأخرى، «أم بكون التبيئ؟ بطل السيرة شيئاً مفروضاً في الشكل السير - ذاتي»، كما يرى جنيت^(٣). الذي يضيف في الموضوع نفسه، بأن السارد السير - ذاتي لا يأتي بأى تحفظ بإزاء ذاته والتحدث باسمه الخاص، أكثر مما يسمح لسارد الغائب، بسبب تطابق السارد مع البطل. لكن جنيت يثير مشكلة أخرى على وجهة النظر، حيث التبيئ الوحيد من وجهة نظر السارد أن يتحدد بالعلاقة مع معلوماته الحالية كسارد، وليس بالعلاقة مع الحياة الماضية كبطل. أى أن اتجاه السرد لا يبدأ بشكل خطى تصاعدي، كما الحياة التي عاشها، بل بالحياة التي يرويها الآن كجزء من ماضيه. وهي دقيقة تتصل بالوعي المسقط على رواية السيرة وخطابها.

٢ - انتمائها زمنياً إلى ماض في حالة استعادته. وهذا يعنى الذاكرة بطاقة قصوى؛ وإجراء عملية تمثيل للماضى عبر الأشكال الفنية التي تتخذها السيرة الذاتية في شكلها الفني المقدم للقارئ. وعند هذه ؟ إمكان الشعر في السيرة، أو ظهورها شعرياً. ولا مبرر للنظر إلى تاريخ ؟ كسمة ملزمة لمنتجها وقارتها المعاصرين، حيث يقدر مؤلفا كتاب الأدب) «إن السيرة نوع أدبي قديم. وهو أولاً جزء من علم تدوين التاريخ من الناحية المنطقية ومن التسلسل الزمني»^(٤). إذ أنها تتعرض لما يتعرض له أى متن يراد

(١) نفسه: ص ٥٢.

(٢) حاتم الصكر: كتابة الذات، ص ١٩٧.

(٣) جيرار جنيت: وجهة النظر...، ص ٦٧.

(٤) وبلوك ووارين: نظرية الأدب، ص ٧٧.

بناء هيكله أسلوبياً، من حيث حيل السرد والأعيرة كالتقديم والتأجيل والاستباق، والتوقف والتسريع؛ والتغيب والإظهار،؟؟ ذلك...

إن التخلص من الحاضر عند كتابة السيرة ليس إلا وهمًا، إذ لا يستطيع الكاتب السيرى مهما «فعل أن يتخلص من الحاضر الذى يكتب فيه، ليلتحم بالماضى الذى يرويه»^(١). فكأن فن السيرة الذاتية قائم على هذه الاستعادة الزمنية من منطلق الحاضر. وليس من سبيل لتلقيها، كفن مستقل، إلا عبر فهمها كاستعادة بواسطة الذاكرة التى تعنى بداهة، أن فعل التذكر، يتم فى الحاضر، ذهاباً إلى الماضى بطريقة الانتقاء والاختيار، أو ماتسميه يمنى العيد (الاستنساب) واستحالة الالتزام بتسلسل الزمن، «وعجز الكتابة عن استعادة كل أبعاد المحكى، بل اجتزاء - وأحياناً تقديم وتأخير - يقتضيه السياق»^(٢).

وذلك جزء من الحرية الأسلوبية فى السيرة، وهو يمثل نقطة جذب للشعراء كى يجعلوا أعمالهم ذاتها، مرآيا سيرية، يتمرأى فيها ماضيهم، أو ما يريدون عرضه منه على قرائهم.

٣ - وذلك يوصلنا إلى درجة الصدق فيها. فالتطابق المفترض بين الوقائع وعرضها غير ممكن، لأسباب تتعلق بألية عمل الذاكرة، وما يشوبه - وعياً أو لاوعياً - من حذف أو نسيان، أو إضافات أو تعديلات؛ لبعد الزمن مثلاً " أو لأسباب تتعلق بالشخصية ووضعها الحاضر. وهذا يؤكد انتساب السيرة للحاضر لا للماضى. فالحاضر يشكل وعى كاتبها، ويفرض عليه أعرافاً، لا يستطيع تجاوزها، تتدخل فى صياغاته، وقبل ذلك فى انتقاء نقاط العرض ومرتكزات الحياة التى عاشها، فالصدق الخالص أمر مستحيل، لذا ظل الصدق فى السيرة «مجرد محاولة»^(٣) يحبطها أو يحد منها الزمن - زمن الكتابة - ،

(١) جورج مائ: السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضى وعبد الله صولة، ص ٩٤.

(٢) يمنى العيد: (السيرة الذاتية الروائية) والوظيفة المزوجة)، مجلة فصول، العدد الرابع، القاهرة - شتاء ١٩٩٧م، ص ١٢.

(٣) احسان عباس: فن السيرة، ص ١١٣.

وآليات الذاكرة اللاواعية، والغرائز الإنسانية، فضلاً عما يسميه النقاد «خلق الماضي»^(١). لأسباب أجدها تتعلق بالتلقى فى المقام الأول، وخشية رقابة القارئ الضمنى المنبثق من ثنانيا السيرة فى أثناء تدوينها، فلا تلقى السيرة الذاتية، ولا وعى كاتبها أثناء انجازها، يسمحان بتصوير درجة صدق كاملة لما جرى. ثم كيف نستطيع المقايضة إذا افترضنا حياة المؤلف السابقة مرجعاً لسيرته؟ فالحياة الماضية عاشها هو، وما يظهر لنا من سطحها الخارجى، ليس هو جوهرها الذى يعنيه عرضه، بعد تلك السنين.

من هنا كان مصدر الشك فى تجنيس السيرة. فهى غير راسخة، كما يقول جينيت، بمعيار أدبية الأجناس الأدبية، ويضيف أن تعريفها المركب من سمات ثلاث موضوعية أى مصير ذاتية حقيقية، وصيفية أى السرد الاستعاضى على لسان المتكلم، وشكلية أى أنها نثر لا يعدو أن يكون أرسطياً فى نمطه، لا زمنياً بصفة قاطعة^(٢).

لكن عدم الرسوخ هذا؛ يجعل أفق انتظار السيرة الذاتية، لدى القارئ، متحولاً غير مستقر، وربما جعل بينه وبين العمل السيرى توتراً مطلوباً لفهم العمل. كأن لا ينتظر القارئ العربى، مثلاً (كشفاً) أو (بوحاً) فضائحيًا، كما فى السير الذاتية الغربية (اعترافات روسو) مثلاً؛ لكنه سوف يصدم بما يجتزئ كاتب السيرة ليقدمه للقارئ؛ حيث يكون الاهتمام بالكيفيات التى شكل بها الفرد ظروفه - كما يرى سارتر - وكيف شكل، هو بدوره، المستقبل من خلال أفعاله واهتماماته الخاصة^(٣). وإذا ما صار أفق القراءة مناسباً لهذا الفهم لجنس السيرة الذاتية؛ فإن مقياس الصدق ودرجته، سيكون أقل أثراً فى كتابة هذا النوع، لا سيما إذا كانت السيرة شعرية،

(١) ميرى رونوك: (استكشاف الذات...)، ص ٩٤.

(٢) رينية ويليك: مفاهيم، ترجمة محمد عصفور، ص ٨٨ وص ١١ لكن يعنى العيد ترى «أن خطاب السيرة الذاتية نفسه لا يخلو من عملية تجنيس مظهر اللاتجنيس. فخطاب السيرة الذاتية الذى يعتمد المجاورة بين أساليب وأنماط نصية متنوعة (كالمجاورة بين الحكاية والشعر والمثال والحكمة والمدونة والحوار والتعليق...) يوهم بلا تجنيسه. إلا أن التأمل فى هذه المجاورة، يكشف عن سياق ينتظم وفقه خطاب السيرة الذاتية».

تراجع: يعنى العيد، سابق، ص ١٢.

(٣) ميرى رونوك: سابق، ص ٩١.

تخضع لخطاب يقوم أصلاً على علاقات لغوية وتراكيب بنائية، في فضاء الشعر المفارق للتسميات الواقعية أو الحقائق كما هي.

ولعل هذا الفهم للصدق، والمطابقة بين الحياة والسيرة مطابقة الشيء لمرجعه، قد أسهمت في تأخر هذا الفن الذاتى فى الأدب العربى، أو ظهور أعمال تنقصها مواصفاته واشتراطاته، والتهرب أحياناً من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب فى سرد السيرة.

- أخيراً نعود إلى مسألة التجنيس، فنلاحظ تركيز أغلب معرفيها - أى السيرة الذاتية - بأنها سرد نثرى^(١). ولكن ذلك التخصيص محدد بالشكل الغالب فى عرض السيرة الذاتية، لكونها «رواية حياة المؤلف بقلمه» كما يظهر فى التعريف التقليدى السائد^(٢). ولكن هذا التحديد للسيرة بجانب الرواية فيها فقط؛ يتجاهل وضعية (الأننا)، ووجهة النظر التى تعد من أبرز مهيمنات التأليف السيرى الذاتى.

إن موضع المتلفظ المحدد بضمير المتكلم وعائدية أفعال السرد إليه فى السيرة الذاتية، أكثر أهمية من (الشكل) الروائى الذى تظهر به السيرة فى العادة. والتدقيق فى المتلفظ السيرى تُرينا وجود ثلاثة أنواع من (الأننا) هى:

- أنا المؤلف الحقيقى، وأنا السارد، وأنا الكائن السيرى.

فالأول يقف وراء عمله، بحكم وصف السيرة بالذاتية، والثانى هو السارد المنبثق من الحاضر والقائم بفعل الاستذكار والاستعادة وترتيب عناصر خطاب السيرة. أما الأننا الثالثة فتعود إلى الكائن السيرى، البطل الذى لا يطابق بالضرورة المؤلف والسارد،

(١) نذكر هنا بتعريف فيليب لوجون الأنف، والذى تناقشه معنى العيد، سابق، ص ١٣، وتصفه «بأنه متعسف وقار... ويتجاهل الفضاء الذى يمكن أن تخلقه القراءة التأويلية، ومحدوديات التجنيس المفترضة سابقاً». لكن الكاتبة تشير إلى أن لوجون ذاته عاد لنقد مفهومه حول (ميثاق السيرة الذاتية) واعترف «بأن عامل القراءة يسقط إمكان إبراز خصائص مميزة للسيرة الذاتية تفصلها، وبشكل واضح عن الأجناس الأدبية القريبة منها» معنى العيد نفسه.

(٢) ذلك ما يقرره المعجم الأدبى، نقلاً عن حاتم الصكر الذات، ص ١٩١.

بما هو عليه كمخلوق أدبي في العمل نفسه، لأنه مجموع وعى السارد في الحاضر، وحياة المؤلف في الماضي، وإطلالة الفرد على المستقبل. فهو كائن ثالث مستقل عن الذاتين المعروفتين. وستضاف باستخدام الشعر في السيرة، أنا رابعة هي أنا الشاعر الذي يرتب خطاب الشعر ويظهر فيه، تبعاً لاشتراطاته التي تتنازع مع خطاب السيرة القائم أساساً على السرد، وتحاول المحافظة على شعرية القصيدة من جهة، واستثمار سردية السيرة من جهة أخرى.

وأحسب أن توتر (قصيدة السيرة) ومنحائها الدرامي سينشأ من لحظات تصادم أساسية بين:

- ١- السرد ممثلاً بالرواية السيرية، والشعر المؤطر لها.
- ٢- زمن السيرة الماضي كأحداث ووقائع، وزمن الكتابة الحاضر.
- ٣- أنا الشاعر والراوي؛ وأنا السارد والكائن السيري (كبطل وسادر).
- ٤- الوعي القائم في اللحظة السيرية ككتابة ابداعية، والوعي المحدد بزمن الوقائع المستعادة.
- ٥- تداعيات الذاكرة واستجاباتها اللاوعية، وندات المخيلة وتزويقاتها الصورية.
- ٦- خطية السيرة كأحداث ووقائع، ونسق الشعر القائم على التداخل لا التتابع الخطي.
- ٧- نزوع السيرة نحو تحديد جنسها، والتداخل بين الأجناس في طبيعة تشكلها.

هكذا تكون (قصيدة السيرة) مرشحة لتغدو ميدان صراع مكثف بين النمط والتشكل الفني له، وذلك يفرز صراعا أخطر وأعمق بين التاريخ كزمن ماض والصوت الحدائي المعاصر الذي تنتمي إليه السيرة كلحظة ابداع. وينعكس ذلك التوتر على مستويات عدة في متن السيرة ومبناها، لعل ابرز مظاهره هو التجلى الحقيقي والواقعي للمرجع السيري،

ومقدار مفارقة مفردات السيرة الذاتية لحياة الكائن نفسه، أى مقولة الصدق ودرجته فى خطاب السيرة الذاتية، لاسيما فى قصيدة يرتفع قضاء البلاغة فيها، ليستوعب الصور والاستعارات والتعبير الفنى للحالة المراد توصيلها.

لذلك لا نستغرب أن تحذف (قصيدة السيرة) فى الخطاب النقدى التقليدى، لتندرج فى أغراض أخرى، كالوصف والشكوى والاخوانيات والرثاء ودم الزمان وحتى الغزل أو السياسة والحروب وغيرها...

لكننا نشير إلى نبذ آخر لقصيدة السيرة، يتم هذه المرة بدعوى إقصاء الغنائية عن القصيدة الحديثة، فما دامت قصيدة السيرة تصلنا بملفوظ ضمير الذات المتكلم فى خطاب السيرة أيضاً؛ فإن النثر حصراً هو ميدان الكتابة السيرية برأى هؤلاء. ولكن تقارب السرد والشعر سوف يؤطر محاولات (قصيدة السيرة)، فلا يغدو الأنا السيرى رمزاً أو دالاً ذاتياً بالمعنى الغنائى السطحى المعتاد. وسوف يستعاض عنه بقوة الأنا الأدبية الأكبر، والتي تعرض خبراتها وتجاربها وذاكراتها..

وهناك من يريد البحث عن الشاعر كائناً سيرياً فى أعماله، أى نصوصه المنجزة. باعتبار العمل الأدبى انعكاساً للذات، «فهم يقرأون مؤلفات الكتاب وكأنها حوار ذاتى باطنى أو تيار من الشعور»^(١). وهؤلاء المتأثرون بتوصلات علم النفس ومدرسة التحليل النفسى على وجه التحديد، يربطون ألياً بين العمل وصاحبه، ليغدو وثيقة على حياته ومشاعره. وهذا موضوع جدل واعتراض جدل واعتراض كما نعلم.. يبقى لدينا مقترح أخير يذهب أصحابه إلى معاينة تلفظات الشاعر خارج نصه، أى من خلال يومياته ومذكراته ورسائله وكتاباتة عن نفسه أو سواه، لنلتقط منها أجزاء صورته المتناثرة^(٢). وهذا المقترح يجابه بسبب معاكس تماماً لرفض اعتبار النصوص وثائق على حياة

(١) ليون إدل: فن السيرة الأدبية، ص ٧٩.

(٢) قد تكون الرسائل مضللة.. وقد يكون ثمة خداع للذات فى اليوميات والمذكرات، يراجع إدل، فن السيرة...، ص ٤٦ فى حديثه عن رسائل هنرى جيمس، وميرى ورنوك: (استكشاف الذات...) سابق ص ٩٠ احتمالات خداع الذات.

الكاتب (أو الشاعر) الذى كتبها. فتلك النصوص ترفض كوثائق، بدعوى عدم ضرورة المطابقة بين النص وحياة صاحبه. أما المقترح الأخير أى الاستدلال بالتلفظ فيرد بحجة أن النصوص - لا النيات المعلنة فى كتابات خارج النصوص هى المحك الوحيد، لأية حياة ممكنة، يراد تصورها.

أصبح لدينا إذن ثلاث طرق ممكنة للتحقق من السير الذاتية:

١- النصوص نفسها كمصدر وحيد لما فى الحياة من أحداث وأفكار.

٢- اليوميات والمذكرات والتعليقات والتلفظات خارج النصوص.

٣- السيرة الصريحة والمجنسة سرداً نثرياً باسم صاحبها.

لكننا سنقترح هنا، قصيدة السيرة، أى تلك النصوص الشعرية المتجهة إلى الماضى الشخصى، لاستثماره فى إنتاج سيرة شعرية، يسودها السرد، ولكن دون الإلتزام بخطية الرواية التاريخية وزمنها المتدرج من المولد حتى النضج.. وباستدعاءات الذاكرة كمولد حدثى للسيرة، ولكن بمؤازرة المخيلة التى تجد لتلك الاستدعاءات والتذكرات، أشكالاً وتشكلات شعرية ممكنة.

ذلك أن قصيدة السيرة هى شعر قبل كل شئ، ومعنى شعريتها قيامها على لغة خاصة وعلاقات تركيبية ودلالية وإيقاعية كذلك.

إلا أن شاعراً مهماً، معاصراً مثل أكتافيو باث سيواجه مقترحنا بعبارة الشهيرة والمباشرة: «ليس للشعراء بيوغرافيات. أشعارهم هى بيوغرافياتهم»^(١). وهكذا يقترح، لقراءة شاعر محدد، أن نمضى إلى أشعاره مباشرة، متجاهلين حوادث أو مصادفات وجوده الأرضى. إذ لا شئ غير متوقع فيها باستثناء أشعاره، فهو «لا ينتسب هذا إلى العالم ولا إلى العالم الآخر»^(٢)، علينا إذن أن نعين وجود هذا الشاعر لا نعين له إلا عبر أشعاره.

(١) أول سطر فى المقدمة التى كتبها الشاعر اكتافيو باث لمختارات الشاعر البرتغالى فرة بيسوا. ينظر: نشيد بحرى، فرناندو بيسوا، ترجمة المهدي اخريف، ص ١١.

(٢) نفسه: ص ٤٨.

عبارة أكتافيو باث لا تنفى إذن ويود السيرة الذاتية، لكنها تحصر الوجود بالأشعار نفسها. فالأشعار مناسبة لتجميع كسر سيرية مهريّة، يتسلمها المتلقى ويشكل من أجزائها المعماة بالصورة، والمموهة بإخفاء القصد وخط الأزمنة، صورة حياة الشاعر، وهذا ما أدركه بعض الشعراء؛ فوجهوا قراء شعرهم للقراءة السيرية عبر نصوصهم.

كان وليم بتلرييتس يجعل من قصائده دعائم تقوم فوقها معلومات السيرة. ولقد سمي أحد نواوينه بعنوان دال: (سير ذاتية)^(١). كما كان فى قصيدة (الرباعيات الأربع) يلخص كهولته بين الحربين العالميتين حتى «ننتقل هنا من الأقنعة الأولى للشخصية التى كان الشاعر يتقمصها، إلى شىء أقرب ما يكون إلى السيرة الذاتية»^(٢).

ثمة محاولات إذن لاقتناص معالم سير – ذاتية من أعمال شعرية، يذهب توجيه القراءة لتلقيها كقصائد أولاً، لكن دلالتها ومرجعيتها والسرد السائد فيها، تميل إلى النوع السير – ذاتى. وذلك يعضد جهدنا فى إبراز معالم سير – ذاتية فى شعر محمود درويش الذى اخترناه – ولنا أسبابنا التى سوف نبسطها لاحقاً – ليكون ميدان تطبيق رؤيتنا لهذا النمط.

قد نجد فى بعض التعريفات المدرسية للسيرة، اشارات لإمكان إنجازها شعرياً؛ كالتعريف الذى تنقله يمنى العيد عن فابيو الذى يقول: «إن السيرة الذاتية عمل أدبى، وهذا العمل قد يكون رواية، أو قصيدة، أو مقالة فلسفية، يعرض فيه المؤلف أفكاره، ويصور احساساته، بشكل ضمنى أو صريح»^(٣)... وذلك يفتح باب التأويل فى قراءة العمل السيرى أياً كان نوعه المقصود؛ لأننا سنواجه سيرة صريحة؛ أو مضمنة فى ثنايا العمل. وهذا الاحتراز مضاف – فى رأينا – لإثارة فضول القارئ التأويلى.

(١) إدل: فن السيرة...، ص ٦٩.

(٢) نفسه: ص ١٠٢-١٠٣ ويصف قصائد إليوت «بأنها المعادل الموضوعى لحياته الباه وإنها مكتملة بنفسها . ومستقلة، وهى فى مجموعها كاملة تضم السيرة الذاتية للناس نفسه: ص ١.

(٣) يمنى العيد: سابق، ص ١٢. وتنبه الكاتبة إلى وجود نوع من التداخل أو الالتباس، بين السيرة الذاتية الصريحة، والتى تضم سيرة مؤلفيها. يراجع: نفسه.

كى يتعقب ما أسميناه أنفأً بالكسر السيرية المتناثرة فى النصوص؛ دون تقييد بظهورها الزمنى أو تتابعها أو ترابطها. وهذا التمييز، حتى فى حالة الشاعر الذاتى، لا يمكن أن يمحي. فالحدود واضحة واضحة بين «التصريح الشخصى الذى يحمل طبيعة السيرة الذاتية وبين استعمال التصريح نفسه فى العمل الفنى»^(١). ولكن المقتبس يحيلنا إلى التمييز بين سيرة صريحة كمادة سيرة ذاتية مسماة ومجنسة؛ وأخرى يصرح بها العمل الفنى نفسه. بينما يشير فابيرو إلى تصوير السيرة نفسها صريحة مرة، ومضمنة فى أخرى، وكأنه يجعل ميثاق القراءة معقوداً بوضوح فى الإعلان عن النوع أو الاحالات الدالة على الحياة الخاصة بالشاعر، وما يصرح به فى النص، فيما يراه معقوداً ضمناً بما يتهرب عبر القصائد من سيرة، غير مقصود التصريح بها.

وفى كلا النوعين من القصائد السير - ذاتية الصريحة أو المضمنة، يتفاعل القارئ مع النصوص، ويبنى الفجوات التى تركها بناء النص الظاهر دون تفصيل أو توضيح.

فيما تفشل سير الشعراء المكتوبة خارج النصوص، بواسطتهم أو بأقلام مؤلفين آخرين؛ فى تعضيد بنى نصوصهم ودلالاتها التى تعيش كيانها وعالمها بخصوصية فنية مختلفة، على هذا الأساس قرأ الدارسون بعض قصائد الشعراء العرب، كسير غير معلنة، فقليل إن قصيدة أدونيس (مفرد بصيغة الجمع) «عبارة عن سيرة الشاعر الذاتية، صاغها فى قالب شعري، يلخص معاناة عصره، وتناقضاته، ويستوعب كل خبرات الشاعر السابقة»^(٢). وقد يصح ان يقال ذلك فى قصيدة مثل (هذا هو اسمي) تركز على التوتر الذى أشرنا إليه أنفأً؛ والمتحصل من تقاطع الشعري والسردى، والذاكرة والمخيلة، وأنا - بأنواعها - والآخر، فضلاً عن تعارضات الحاضر ووعى الماضى..

وسوف نختم حديثنا عن تشظى السيرة فى القصائد مضمنة لا صريحة، بالاشارة إلى أن (القراءة السيرية) ذات أثر فى الكشف عن الذات، ثم اكتشاف ذات

(١) ويليك ووارين: نظرية الأدب...، ص ٨٠.

(٢) محمد لطفى اليوسفى: فى بنية الشعر العربى المعاصر، ص ١٠٢.

القارئ أيضاً، وهذا ما يقرره دارسو فن السيرة، إذ يرون أنه إذا كانت حاجة كاتب السيرة إلى تأمل ذاته، هي التي تحدوه إلى الكتابة، فإن الحاجة نفسها إلى تأمل الذات هي التي تجذب القارئ نحو السيرة الذاتية... وإننا «حين نتحنى على كتف نرسييس، فإنما لنرى وجهنا لا وجهه، منعكساً على صفحة ماء النبع»^(١). وهذا هو الإحساس الذي يتتاب قارئ السيرة، وهو يبحث عن وجهه أيضاً في مرآة النبع التي أراد نرسييس رؤية وجهه فيها، أو يكتشف ذاته عبر محاولة الشاعر اكتشاف ذاته في السيرة.

ولمثل هذا القارئ - متلقى السيرة - لا المخاطب المباشر؛ يحسب كاتب السيرة حساباً؛ وهو يسك رسالته البليغة. يقول باختين «إن السيرة الذاتية والاعترافات من الأشكال التي يأخذ إدراك المؤلف للمستمع فيها أهمية خاصة.. فكل تدرجات الشعور.. أمام السامع.. تستطيع أن تحدد أسلوب الاعترافات والسيرة الذاتية»^(٢). وهو يستدرك لا حقاً، ليوضح المقصود بالمستمع الذي يذكره، فهو "مشارك من داخل الحدث الفني، وانه يحدد من الداخل شكل العمل الفني.. ولا يختلط.. بما يُسمى الجمهور الذي هو في خارج العمل»^(٣). وأحسب أن احتراز باختين هذا - رغم دعوته المعروفة إلى الحوارية في العمل الروائي - والأدبي عام - وإلى تعددية الاصوات؛ يفترض وجود المتلقى المنفعل بالعمل والمتفاعل معه أيضاً. وهو يعنى كاتب السيرة وشاعر قصيدة السيرة، من تخيل وجود سامع أو قارئ، خارج العمل، عليه أن يرضى أفق انتظاره بتوصيل ما يتخيله هو، عن مزايا النوع، وما يجب توفره في النص.

وقبل أن نقدم العينات التي اخترناها لتأكيد إحساس محمود درويش بأهمية قصيدة السيرة، ووجودها في مراحل شعره السابقة؛ سوف نتعرف على مزايا درامية

(١) جورج ماي: السيرة الذاتية، ص ١١٨.

(٢) ميخائيل باختين: (القول في الشعر والقول في الحياة) ضمن كتاب: مداخل الشعر، ترجمة أمينة رشيد البجراوى، ص ٥٧.

(٣) نفسه، ص ٥٩-٦٠.

وحوارية فى شعره، ترشحه لتجسيد هذا النمط من النزوع السردى فى تشكيلات قصيدته، وصولاً إلى القصيدة السيرية النموذجية، وأعنى بها (لماذا تركت الحصان وحيداً) التى ستكون موضوع التطبيق المفصل لاحقاً.

فالغنائية التى تسم شعر درويش منذ بداياته حتى آخر إصداراته، تترك أثرها فى إيقاعات شعره فى المقام الأول، لكن غنائية درويش، وإن كانت فى استراتيجياتها، تلبي الحاجة إلى الانشاد^(١) والصلة بالمستمع التى يؤكد هو نفسه عليها^(٢)؛ فهى تؤطر خطابه الشعرى، لكنها لا تخنقه أو تقصى دراميته، لذا نجده كيف مفهوم الغنائية لصالح الصور العريضة التى تتكون منها قصائده، والابتعاد عن مباشرة موضوعه، والاعتراف من اليومى والمألوف لغة وصوراً؛ فضلاً عن مزج الغنائية بالسرد، واللجوء إلى التسميات وتعينات المكان والزمان، واعتماد أسلوب الحوار والمونولوج..

وإلى جانب مزج هذه الغنائية بالسرد، كوسيلة أداء، تقوم على الالتحام والوحدة والتآلف بين الأجزاء المبعثرة^(٣)، فإن الشاعر اخذ يعمق ما يمكن تسميته بالغنائية الشخصية، أى اجترار خط غنائى لا يتابع الخطاب الشعرى السائد، وميوعة الغنائية، وصوتها العالى وذاتيتها النمطية، بل بإحكام الصلة الشاعر وموضوعه، ووقوفه بعيداً عنه بمسافة كافية، تسمح بتشكيله فنياً فنكون إزاء شعر غنائى ذاتى لا ينزلق للانغلاق فى الذات، بل يتجاوز حتى الغنائية المحضة «ليعبر بذاتيته عن قلق وتوتر

(١) من ذلك لجوء درويش إلى التكرار الإيقاعى، والتركيز على بنية (التشديد) وخطابه، وحتى فى إطار التسميات، حيث يعنون كثيراً جداً من قصائده، بالكلمات الأولى من أبياتها؛ وهى عادة شفوية مطردة فى الملاحم. ينظر: الصكر، ما لاتؤديه الصفة، ص ٦٤ و ٦٥.

(٢) يقول درويش فى إحدى مقابلاته: "ليس مقياس الشاعرية أن يقرأ الشعر.. بل أن يسمع، أن يعنى..." ينظر: حاتم الصكر، الشعر والتوصيل، ص ٢٠-٢١. كما يدافع درويش عن الصالة بالجمهور واستجابته لقراءاته أمامه، فى لقاء آخر معه، ويعترف أن بيته والجمهور ألفة وعادات وتوقعات متبادلة، يربطها بالمصادقية الوطنية والأخلاقية والشعرية. ينظر: محمود درويش، (التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى) حوار أجراه عباس بيضون، مجلة مشارف، العدد ٣، القدس ١٩٩٥، ص ١١٠.

(٣) اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص ١٤٨-١٤٩.

حادين تجاه العالم»^(١) كما درويش نفسه يصف غنائيته بأنها ملحمية أسطورية وشخصية، في مقابلاته ويعلن تمسكه بالايقاع وحب له، واتخاذ من الفسحة الايقاعية الغنائية فواصل بين المقاطع^(٢) وهي مرحلة وسطى بين بدايات درويش الغنائية الحادة الحس الفجائعي^(٣)، وتوجهه الدرامي اللاحق.

ونصل هنا إلى الدرامية في شعره. وهي تتخذ تشكيلات عديدة منها مسرحي مباشر؛ يظهر في اعتماده أسلوب (الحوارية) المستعار من المسرح أو التداخي الصراعى داخل الذات ومحاورتها، وهو أسلوب قصص، فيه من الدراما أثر واضح.

ونذكر حس السخرية الذى تميز به درويش، واعتمده أساس إلى خطابه الشعري أو صوره وتفاصيل قصائده، ويمكن ان تصل هذه السخرية درجة المفارقة والتهكم^(٤)، وعندى أن تفسير هذه السخرية وأشكال المفارقة التى تتخذها فى شعر درويش، تنشأ من وعيه بالتوتر بين الموضوع والتعبير ذاتيا أى بين العالم كتشكل خارجى ذى طبيعة إتهامية، تذيب شخصية أى متعامل معه، والخاص كشأن يومى وأليف وعادى وبسيط.. وكذلك حجم الفجوة بين الواقع والحلم بتغييره، والإحباط والضعف إزاء مهمة تغييرية عسيرة..

وكثيراً مانبه درويش قراءه دارسيه إلى حقيقة السخرية فى شعره، وصرح بأن شعره ليس جدياً بالقدر الذى يعتقده القراء. «إنه لعبة دامية وجارحة، وكم أود أن

(١) رندة أبو بكر: (التجربة الشخصية كتعبير عن واقع عام، فى شعر دينيس بروتس ودرويش)، مجلة ألف، العدد ١٧، القاهرة ١٩٩٧، ص ٩٥.

(٢) فى المقابلة التى أجراها عباس بيضون مع الشاعر: سابق، ص ٨٤ و ٩٤ و ٩٥ و ٩٩.

(٣) صور درويش لاسيما فى كتاباته المبكرة، محتفظة بالكثير من العناصر الغنائية؛ ولماذا التوجه العفوى الذى أملتة الفاجعة يوسف اليوسف: الشعر العربى المعاصر، ويصف صور درويش بأنها «أميل إلى التشيد الجنزى الحزين» نفسه، ص ١٨.

(٤) رندة أبو بكر: (التجربة الشخصية...)، ص ٧٥ و ٧٦.

يتناول ناقد ما السخرية في شعري" ويصف نفسه بأنه في الواقع مشروع
فوضوي ومشرد...^(١).

وتقتضى المفارقة توتراً درامياً يبرع درويش في اقتناص عناصره من ازدواجات
وثنائيات وتقابلات، تتنوع على نفسها، وتتوالد بشكل ملفت، وإن كان تناقض أو تقابل
الجميل أو العبارات المكررة هو أبرز تشكلاتها، كما أن تقابل الماضي والحاضر،
أو الواقع وحلم التغيير، هو المحتوى أو المضمون المولد لاغلب مفارقات درويش وهي تأخذ
شكل سخریات مريرة أو فكاهات مضمّنة أو انحرافات صورية ولغوية، نجدها مثلاً في
هذا البيت من قصيدة مفارقة نموذجية هي (خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام
الرجل الأبيض)^(٢):

..... وكنا هنا

نعمر أكثر لولا بنادق إنجلترا والنبيد الفرنسي والإنفلونزا

إن قراءة مثل هذه الانحرافات الحادة التي تخلق موقف السخرية، كتنوع على
المفارقة الأساسية، لا يمكن أن تقرأ بكونها (أداء) فحسب، أي عطف (الإنفلونزا)
و(النبيد) على السلاح الذي أخرج الهنود الأحمر من موطنهم أو أبادهم على أرضهم.
فالتمركز هنا حول مفارقة أكبر تختبئ وراء العبث أو المداعبات الساخرة، اعتقاداً بما
حصل للهندي الأحمر على أرضه، كواحد من أبناء (شعب هذا المكان الجريح) كما
تقول القصيدة، ثم يضاف المعادل الشعوري الذي تبثه في قارئها إلى تأمل حالة
الفاستيني، كما يراد له يكون. وقد تنخلق السخرية من انحراف لغوي عبر الاسناد
لغير ما هو متوقع كقوله:

– عادوا ليحتفلوا بقاء وجودهم

(١) في مقابلة مع درويش أجراها باتريس باراس عام ٨٢ لصحيفة لوموند، ونشرتها مجلة (الكرمل)
مترجمة في العام نفسه، ينظر: حاتم الصكر، الأصابع في موقد الشعر، ص ٢٢١.
(٢) محمود درويش: أحد عشر كوكباً، ص ٤٧.

– عادوا على أطراف هاجسهم^(١)

أو السخرية من التسميات وتقليب معانيها لا استخراج دلالات عابثة:

– لو كان ذو القرنين ذا قرن، وكان الكون أكبر

لتشرق الشرقى فى الواحه.. وتغرب الغربى أكثر

لو كان قيصر فيلسوفًا كانت الأرض الصغيرة دار قيصر^(٢)

وقد تكون السخرية ذات طابع شعبى، يحمل مفهوم النكتة كما يتناقلها أو يصنعها الناس فى حياتهم اليومية، ولكن ذلك كله فى سياق مأساوى فاجع كقوله فى قصيدة (مطار أثينا)^(٣):

مطار أثينا يوزعنا للمطارات : قال المقاتل : أين أقاتل ؟

صاحت به حامل : أين أهديك طفلك ؟ قال الموظف : أين أوظف

مالى ؟ قال المثقف : مالى ومالك ؟ قال رجال الجمارك : من أين

جئتم ؟ من البحر . قالوا : إلى أين تمضون ؟ قلنا : إلى البحر .

قالوا : عناوينكم ؟ قالت امرأة من جماعتنا : بقجتي قريتى...

ولا شك أن العنصر الدرامى فى السخرية بارز هنا، لأنه يستدعى أساليب كالمحاورات، والتعليقات، واستحضار أصوات متعددة، من متباينة، بعضها يحمل وجهة نظر عدو، وهذا ما برع فيه درويش بين شعراء الحداثة، لأنه يستبطن صوت الآخر. ويقدمه فى القصيدة، رغم الذاتى. وهذا التوصل الأسلوبى لبحثنا، يضعنا فى مواجهة عنصر أسلوب ذى طابع سردي فى شعر درويش، أعنى به: المزج بين السرد والغنائية كما مر

(١) محمود درويش: مأساة النرجس وملهاة الفضة، ص ٥.

(٢) نفسه: ص ١٧.

(٣) محمود درويش: ورد أقل، ص ٢٣.

بنا أعلاه، ولكن يهمنى أن اشير هنا إلى أن ذلك المزج بين آليات السرد (كالوصف والحوار والتسميات والتزمين وتعيين الامكنة...)، وبين الغنائية فى وضوح معانيها ودلالاتها والإكثار من ضمير المتكلم ومباشرة الموضوع ومعاودة معالجته؛ سيترك تجلياته ومظاهره فى المزج، من جهة أخرى، بين العام والخاص. أو بين الذاتى والموضوعى. فكأنما تتمدد الغنائية إلى الذاتى والخاص، فيما يتكرس السرد الممزوج بها، من خلال الموضوعى والعام، نوضحه فيما يلى:

| | | | |
|--------|-------|-----|-----|
| غنائية | ذات | خاص | أنا |
| سرد | موضوع | عام | نحن |

ويكون بالامكان التعبير أسلوبياً عن تجربة شخصية فى صورة هموم عامة^(١)؛ أو العكس كما حصل فى حاجة درويش إذا توخينا الدقة، فقد كان تميزه بين زملائه هو فى التعبير عن هموم عامة (فلسطين كموضوع رئيسى ومعاناة شعبها فى ظروف الاحتلال أو المنفى) فى صورة تجربة خاصة، تحضر فيها الذات بشدة.

وهذا التوتر بين العام والخاص، ينعكس على المعنى الذى يغدو توتراً معادلاً للعلاقة بينهما، وذلك واضح فى موضوعات الحب والمرأة، وعلاقة الإنسان بالطبيعة وبالطفولة والمدن وبالمنفى خاصة^(٢) وفى هذه الموضوعات يبدأ الشاعر من تجربة شخصية ليعطيها إطاراً عاماً، مما يرتب اندماجاً ومزجاً آخر بين (الأنا) و (النحن) أى الذات والجماعة، وهو ما يحصل فى قصائد درويش حيث يتبادل (أنا) الشاعر المتكلم، و(أنا) جماعية أو نحن أوسع دلالة وأشمل لكونها ذاتاً جماعية.. ويحصل منتج جمالى فذ، يقوم على تقبل الحقيقة بتقاسم المعرفة مع الشاعر؛ واعتبار هذه التجربة تعود إلى الآخرين، لا إلى صاحبها وحده^(٣). بل لن يتحقق (الأنا) فى القول إلا إذا استند إلى الـ(نحن)^(٤).

(١) رندة أبو بكر: (التجربة الشخصية....)، ص ٧١.

(٢) درست رندة ابوبكر (المصدر السابق نفسه) هذه الموضوعات بمقارنة شعر درويش بشاعر من جنوب افريقيا هو دينيس بروتس.

(٣) ميرى ورنوك: (استكشاف الذات....)، ص ٩٤.

(٤) باختين: (القول فى الحياة والقول فى الشعر) ضمن كتاب: مداخل الشعر، ص ٣٣.

مثيراً في قارئه ما يسميه باختين «ذلك المشترك بيننا، وما يجمعنا»^(١). ولعل درويش من أبرز الشعراء الذين تدرجوا عبر الغنائية ليصلوا إلى توترات درامية متحصلة بمزج بالآخر، والأنا بالـ(نحن)، والخاص بالعام. وهو تدرج يطلق عليه كمال أبو ديب مصطلح (تعدد الأنا) ممثلاً له بقصيدة درويش (يطير الحمام)^(٢) حيث «يصبح تعدد الأنا سمة مائزة تبرز خلقة وانفصاماً حادين وعداء وتناحراً»^(٣). وبالإضافة إلى الطبيعة الدرامية يمنح هذا التعدد للقصيدة بُعداً جديداً على صعيد الرؤية العربية للعالم هو "تعدد المنظور"^(٤). وقد ذكرنا آنفاً أن درويش يبرع في استحضار أصوات متعددة، منبثقة عن الأنا ذاتها، منشقة عليها، فنجدها توالى ماضيها وتكرهه، وتحب الوطن وتنأى عنه، وتقرب من الآخر وترفضه، وتنطلق على نفسها وتقرب من الجماعة، وذلك كله مقدم في إطار درامي وصراعي أخذ. وينسحب هذا المزج بين أنا الشاعر والجماعة، انبثاقاً عن عناق العام والخاص، إلى مسألة الذاكرة وهي ذات حضور درامي غنى لدى درويش، فهي تتحرك أفقياً وعمودياً: ذهاباً وإياباً بين الماضي والحاضر كزمتين متقاطعتين من جهة، يمثلان زمن التذكر - الآن - ، والزمن المستعاد (المتذكر). الماضي - ، هذا من جهة الزمن؛ كما تمثل الذاكرة خصوصية للأنا، واندراجها؟؟ ضمن زمن الجماعة ومكانها وحياتها. وهذا ماسنراه واضحاً في سيرة درويش الشعرية المضمنة في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً)، حيث تعمل الذاكرة بهذين الاتجاهين في الزمن والصيغة معاً.

لقد أشار درسون كثيرون إلى غنى شعر درويش «الدramي الفائق، والرخم الذي تضمه المشاهد الشعرية درامياً»^(٥)، وراقبوا عبوره من الغنائى إلى الدرامي، لا سيما

(١) نفسه: الصفحة نفسها.

(٢) في ديوان درويش: حصار لدائع البحر، ص ١٦٢.

(٣) كمال أبو ديب: (الواحد/ المتعدد - البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم)، فصول ٢، القاهرة ١٩٩٦، ص ٦٩.

(٤) نفسه: ص ٧١.

(٥) حسام الخطيب: (تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويش) ضمن كتاب (الشعر العربي في نهاية القرن)،

=

ص ٨٨.

في قصيدة (أحمد الزعتر) التي عدوها خروجاً على «التوجه الاحتجاجي أو الغنائي التفجعي الذي يسم القصيدة التي كان درويش يكتبها قبل ديوان (أحبك أولاً أحبك) ١٩٧٢، ومحاولة تشكيل النص وفق ما يتطلبه البناء الدرامي من عناصر لم يعرفها الشعر العربي»^(١). ولعل من أهم العناصر التي يتحدث عنها هذا المقتبس، تلك التعينات والتثبيطات السردية زماناً ومكاناً، وتعدد الأصوات، واللجوء إلى الذكرى التي تستعين على الاستحضار بالتسميات غالباً. ونحن ندرك تماماً أن التسميات هي من آليات السرد التي دخلت إلى القصيدة العربية مع موجة التحديث الأولى، وتساعدت في الشعر الحديث التالي للرواد، وهي «تحقق لآلية الخروج من الواحد إلى المتعدد»^(٢) التي مر بنا أنها ملمح درامي وجزء من تحول في البنية المعرفية المتشكلة عربياً كجزء من البنية الثقافية. وذلك يتأكد في شعر درويش سواء بالتفلسف حول الاسم والتأمل في مبدئه ودلالته، أو في استخدام الأسماء بكثرة تعزيزاً لإيديولوجية النصوص، مثل (أحمد الزعتر) و (سرحان...) وحتى أسماء المدن (قصيدة بيروت) وغير ذلك^(٣).

ولا بد لنا هنا أن نتساءل عن مدى خدمة هذه الاستعدادات الدرامية لدى درويش في كتابة (سيرة شعرية)؟ بل كيف نستطيع كمتلقين أن نستخلص السيرة من العمل الأدبي؟

إن درامية القصيدة، حتى في حال تردها مع انعكاسات غنائية أو ملحمية كما في حالة درويش، تسمح برؤية متقابلة دائماً: في الصيغ والأصوات والأزمنة، وأيضاً في عمل الذاكرة والمخيلة. وهذا ما يشرح شعر درويش يوماً، إلى جانب موازنة الخاص والعام،

= وينظر كذلك: صلاح فضل، اساليب الشعرية...، ص ١٦١ حيث يقول «كان النقاد قد لاحظوا بروز (العرق الدرامي) بشكل مبكر في خطابه (أي درويش) الشعري عن طريق الحوار، وتعدد الأصوات، وتوقع بعضهم منه أن يكتب المسرحية الشعرية».

(١) محمد لطفى اليوسفي: في بنية الشعر...، ص ٧١.

(٢) كمال أبو ديب: (الواحد / المتعدد...)، ص ٤٩.

(٣) الطريف معرفة وعي الشاعر نفسه بالتسميات، ففي حوار عباس بيضون معه (سابق): ص ٩٢ تقول إن دلالة الاسم «متحركة ومتغيرة.. وإنها ترفد النص بمسافات بعيدة ضرورية للشعر».

والانا وال(نحن)، ليغدو شعر سيرة ذاتية، انطلاقاً من المنفى إلى الوطن، من الآن الحاضر إلى الماضي، من وعى الذات إلى التكون..

لقد قرر باث بصدد بعض الشعراء المنفيين «ان الوعي بالمنفى هو علامة ثابتة للقصيدة الحديثة منذ قرن ونصف»^(١). واحسب ان الانطلاق من زمن كتابة السيرة؛ ومكانية المنفى؛ والعودة إلى الوطن بواسطة الذاكرة، هو ما سيعيننا حقاً لقراءة (سيرة شعرية) نستخلص عناصرها من العمل الأدبي، ونتبين «كيف يحول الشاعر أعرق تجاربة إلى فن منظم»^(٢).

لقد حاول درويش قبل هذه القصيدة - السيرة، ان يقدم لنا كسراً من سيرته في قصائد، وهي نصوص تحركها مرجعيات حياتية يوثقها الشاعر، فقصيدة (أحن إلى خبز امي) كتبها الشاعر مصالحة مع امه التي زارته في السجن، و(جندى يحلم بالزنايق البيضاء) عن جار يهودى من أصدقاء الشاعر، يترك فلسطين بعد حرب ٦٧ لأنه لا يريد أن يكون ترساً في آلة حربية، وكذا قصة حبة لفتاة يهودية^(٣) هي التي سيقول عنها (بين ريتا وعيونى بندقية) كذلك نستطيع تسمية تجارب أخرى تنقلها قصائده مثل (قصيدة بيروت) التي كتبها عن خروج الفلسطينيين من بيروت بعد الغزو الإسرائيلي للبنان...

ولكن أياً من هذه القصائد لا يُطلق الذاكرة في فضاء أوسع من الواقعة التي يريد الشاعر تسجيلها. لذا سيكون (لماذا تركت الحصان وحيداً) وبكلمات الشاعر (سيرة شعرية) تنطوي على «عودة إلى ماضى ذاتى. ماضى فى الكتابة، ذاتى الشعرية»^(٤). ولكن فهم درويش لوصف السيرة بالشعرية ملتبس قليلاً، بسبب تداخل وصف الإدارة أى (شكل السيرة المكتوبة شعراً)، بوصف الموضوع أو مادة السيرة، (ماضى الذات الشعرية)،

(١) اكتافيو باث: مقدمة (نشيد بحرى)، ص ٣٧.

(٢) إدل: فن السيرة الأدبية، ص ١٠٥.

(٣) حديث الشاعر عن هذه القصائد يرد فى مقابلة عباس بيضون، سابق ص ٧٢ و ٧٦ و ٧٤.

(٤) نفسه: ص ١٠٨.

وهذا الأخير لم تقتصر عليه سيرة درويش الشعرية فى ديوان (لماذا تركت....) كما سنرى.

ومن الطريف أنه لا بين صدور السيرة الشعرية مطلع عام ٩٥، وإجراء الحوار المطول مع درويش، والمشتغل على كثير من المعلومات الحياتية المباشرة، إلا أشهر من العام نفسه. وفى هذا الحديث يكشف درويش كثيراً من مراجع ووقائع سيرته الشعرية. وأول ما يطالعنا مقارنته بين الأم والأب التى سأوجزها متتبعا دلالات ذلك التمييز الانفعالى والعاطفى، واستمرار الكلام عن الجد أيضاً، رغم أن درويش يوسع دلالات الأم والأب لتجاوز - كما يقول - الصفة العائلية وتأخذ «أبعاداً مكانية وثقافية وإنسانية»^(١). لكننا سنتعرف على هذه الدلالات ثم نستقصيها كما تشكلت فى السيرة الشعرية.

| الأب | الأم |
|----------------------|----------------------------|
| الرحيل والهجرة | الأرض - البقاء |
| عدم الدفاع عن المكان | الاستقرار |
| متعدد | واحدة |
| متغير | ذات هوية مستقرة |
| مسالم | شرسة الطباع ^(٢) |

وإذا علمنا أن درويش هو الابن الثانى، المضغوط سايكولوجياً بين الأكبر والأصغر، استطعنا أن نفهم تداعياته فى مقابله، حول ما عاناه من قسوة. لكننا سوف نتوقف عند تجربتين شعريتين أضاءتهما المقابلة. وهما: تجربة الموت القصير الذى مر

(١) مقابلة بيضون، سابق: ٧٢.

(٢) الجول مستخلص من المقابلة نفسها، ص ٧١-٧٢.

به الشاعر أو ما أسماه «حادثة الموت السريعة» و«العودة من الموت إلى الحياة»^(١) واستماعه إلى مغن ليلى فى القرية يطارده المجتلون نهاراً، ويروى كفاحه وغربته ليلاً^(٢). وسنرى كيف تحولت الواقعتان شعراً. فالحادثة الأولى كتب عنها عدة قصائد، ومنها «حجرة العناية الفائقة»^(٣) ذات البنية الايقاعية المدورة، والتي تبدأ - ربما بغير مصادفة - بكلمة (تدور....) ويعترض تدويرها بضعة أبيات مستقلة ينادى فيها الشاعر قلبه، ولا يذكر سوى الحبيبة والام التي لم يشاهد سوى وجهه... وينتابه الفزع الإنسانى المعتاد من الموت "شاهدت قبرى على راحتى" وخلاصتها ان القلب «ضل قليلاً وعاد» مدركاً ان ثمة فى العمر وقتاً لاشياء كثيرة. أما صوت المغنى المطارد القادم من الذاكرة! فقد استحضره الشاعر فى (قصيدة الأرض) التي يقول فيها:

يغنى المغنى
عن النار والغرباء
وكان المساء مساء
وكان . المغنى يغنى
ويستجوبونه : لماذا تغنى ؟
يرد عليهم :
لأنى أغنى
وقد فتشوا صدره
فلم يجدو غير قلبه
وقد فتشوا قلبه

(١) نفسه: ٩٨.

(٢) نفسه: ٧٨-٧٩.

(٣) محمود درويش: هي اغنية، هي أغنية، ص ٤٢-٤٤.

فلم يجدوا غير شعبه
وقد فتشوا صوته
فلم يجدوا غير حزنه
وقد فتشوا حزنه
فلم يجدوا غير سجنه
وقد فتشوا سجنه
فلم يجدوا غيرهم فى القيود
وراء التلال
ينام المعنى وحيداً
وفى شهر آذار
تصعد منه الظلال^(١)

وإذا ما اعتبرنا حديث درويش عن هذا المغنى الليلى الغريب والمطارى، وثقة خارج - نصية تضىء مداخلنا إلى القصيدة، فإننا نستطيع رؤية الإضافات والتعديلات التى تقدمها المخيلة لتعزيز عمل الذاكرة. وهذا شىء تسمح به السيرة الشعرية خاصة. وهكذا تولدت دلالات كثيرة عبر أغلفة كيان المغنى الذى يفتشه عدوه فلا يجد أخيراً إلا القيود ذاتها، بينما كان المغنى خالداً فى أثر صوته وحيداً... تعود ظلاله فى شهر آذار، كتموز القتل المنبعث للحياة كل ربيع...

(١) نقلاً عن اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص ١٦٧-١٦٨، التى ترى ان الذكريات فى القصيدة "تحمل خصائص السيرة الذاتية... تدمج الخاص فى العام عن طريق استخدام الضمائر... على حين يربط هذه السيرة المزوجة بأحداث واقعية تاريخية" ... نفسه: ص ١٢٥.

وهكذا يرفع الشعر فضاء السيرة ليختلط فيها الممكن بالمتخيل، والواقع بالحلم؛ والحادثة بدلالاتها، وما يقدمه الشعر للسيرة هو نموذج لإمكان تشكل الشعرى من خلال السردى دون أن ينطفىء وهج الشعر تحت رماد النثر.

لقد أراد درويش كما يقول، أن يسجل «ما يشبه السيرة»^(١)، ويعيد تأليف ماضيه واصفاً سيرته فى (لماذا تركت...) «بأنها ليست شخصية فحسب، بل تحمل تاريخاً عاماً»^(٢). وتضم، سيرته مع الشعراء كى يغدو «هذا المستوى من السيرة الشعرية»^(٣)، مرافقاً للسيرة الذاتية. ويصف الديوان بأنه «ديوان تفاصيل يومية»^(٤). ويبحث عن الشعر فى «الأشياء الأولى، فى العودة إلى السيرة الأولى، الأماكن الأولى الحيوانات الأولى، الطيور الأولى»^(٥) وهو «عودة للغنائيات الأسطورية» أى حركة الغنائيات «فى فضاء أسطورى أو حتى ملحى»^(٦).

وسوف نتوقف عند هذا الوصف للسيرة الشعرية، فنجد أولاً أن درويش أراد بشعرية سيرته وصفاً لمناطق محددة منها، وهى التى يتحدث فيها عن تعرفه على شعراء مثل لوركا وقراءتهم... ووصفه لعمله بأنه شىء ما يشبه السيرة، فليس إلا أمثالاً لمفهوم السيرة فى تلقى المثقف العربى بكونها قصاً لحياة أو عالم خالص بالسرد. لكنه يعيد وصف عمله بأنه (سيرة) نافياً عنها كونها (شخصية) انطلاقاً من فهمه أصله الذات بالآخرين، والخاص بالعام، وما زاوية التاريخ تحديداً، حيث وجد درويش مكاناً فى التاريخ، حين لم يجده على الأرض. لكنه يستدرك أن التاريخ "ليس تعويضاً عن الجغرافيا المفقودة فحسب، لكنه محل لمراقبة الأشباح والذات والآخر فى مسيرة إنسانية أكثر تركيباً"^(٧).

(١) مقابلة عباس بيضون: ص ٧٢.

(٢-٦) نفسه: الصفحات على التوالى هى: ٨٤، ٩٨، ٨٤، ١٠٩، ٧٣.

(٧) نفسه: ص ٨٢، ويضيف: «إن التاريخ ايقظ عندى حاسة السخرية. فهكذا تخف أعباء الهم الوطنى، وتجذ الذات نفسها فى رحلة كونية عبثية المصير». نفسه.

وسوف يستوقفنا فى حديث درويش عن سيرته الشعرية هذه، محاولته يجعل من المفردات الحياتية المعاشة، أساطير وحكايات سحرية، فكأنه يصبح مثلاً لما عناه سارتر حين أوضح «بأن الأفراد وان تشكلوا ضمن ميثاق اجتماعى - اقتصادى خاص، يعيشون حياتهم الخاصة باهتمامات وبصائر خا؟؟ وفردية، والمشاريع التى يشكلونها كأشخاص تصبح جزءاً من الاندفاع نحو الأمام، باتجاه مستقبل معاصريهم على نحو جماعى»^(١). وهذا ما يلح على قارئ (لماذا تركت...) الذى كان مشروعاً شخصياً بالنسبة لذات درويش لكنه جزء من الاندفاع العام للجماعة نحو الامام، باتجاه المستقبل.

وأول ما يطالعنا هو عنوان المجموعة الذى سنرى انه مستل من مقطع حوارى فى احدى قصائد الديوان. ولما كان الشاعر يرغب ان نقرأ القصائد واحداً؛ فإن ظهور عبارة حوارية من المتن، كلافتة عنوانية للتجربة كلها تجعلنا نفكر فى دلالاتها المزدوجة، دلالات العبارة أولاً، ودلالة اختيارها عنواناً.

وسنجد ان صياغتها فى المتن كانت استفهامية^(٢).

- لماذا تركت الحصان وحيداً؟

- لكى يؤنس البيت، يا ولدى،

- فالبيوت تموت إذا غاب سكانها..

بينما ظهرت على الغلاف الخارجى دون علامة (لماذا تركت الحصان وحيداً) وتكررت على الغلاف الداخلى، وحتى ترجمة العنوان إلى الإنجليزية، والكعب الجانبى للغلاف، فهل يراد منا قراءة العنوان على أنه خبر أو اعلان عن كيفية ؟ ذلك ما لم يأخذه مخرجو الديوان فى الحسبان، أو انهم نقلوا ما بونه الشاعر عامداً. وفى هذه الحالة نقدر لكى يتسق سياق العبارة؛ شيئاً محنوفاً من قبيل: (سأخبرك) لماذا تركت الحصان وحيداً..

(١) ميرى ورنوك: (استكشاف الذات..)، ص ٩١.

(٢) محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٢٣-٢٤.

وسوف يقل المحمول الدلالي قوة وأثراً، لأن صيغة الاستفهام تستفز معرفة المتلقى، وتشرکه في الحوار الاستفهامي.

ستطالعنا كذلك عتبة قرائية أخرى، هي الاهداء. فقد أهدى الشاعر سيرته^(١):

«إلى ذكرى الغائبين:

جدي: حسين

جدتي: آمنة

وأبي: سليم

وإلى الحاضرة:

حورية، أمي»

ونرى الام اخذت وصفاً استثنائياً بين المهدي إليهم. فهي مميزة بأنها الحاضرة مقابل وصف الآخرين بالغائبين. كما ان اسمها مردوف بصلتها به (حورية، أمي) بالفارزة المقلوبة التي لاتفيد مجرد التعريف مثل النقطتين المتعامدتين (:) بل ترادف الكلمتين وتنقلها إلى المساواة، وما يقرب من العطف دون رابط. مع افتراض إمكان عيش الام و وفاة الآخرين، فيفقد (حضورها) دلالاته الفلسفية...

وثمة مقطع شعري افتتاحي، معنون بجملة هي (أرى شبحي قادماً من بعيد...) وهي تحريف للخاتمة التي تقول (أطل على شبحي قدماً من بعيد) واستبدال الفعل (أطل) بـ(أرى) الأكثر إبصاراً ورؤية، يوجه قراءتنا لوثوقية أشد و يقين أرسخ، بأن الشاعر - عبر هذه السيرة - يستدعي ظله، أو شبحه، أو قرينه، كي يشاركه في سرد سيرته^(٢).

(١) نفسه: ص ٩.

(٢) يغرينا التأويل، واختبار انعكاسات النص على مستوى التلقى، بتأمل لوحة الغلاف للفنان العراقي ضياء العزاوي، فثمة شكل لشخص ملاصق ظلاً غير واضح، بحجمه نفسه، وكأنه فهم المقصود بشبح الشاعر، هذا الظل المصاحب للجسد.

والشخص أو شبحه، فى الرسم المثبت على غلاف الديوان، واقف ينظر إلى امام بدهشة وذهول فيما عينه التى يسمح لنا المنظور برؤيتها تقع إلى الجانب، مدورة مفتوحة: بقعة سوداء فى شكل أصفر قريب إلى الدائرة، فكأن الشخص كائن سيرى، يقف على أرض واقعه، لكن ذاكرته تشده إلى ما مضى، بينما تتكفل البقع اللونية الأخرى بإنجاز كوى وفتحات تسمح (من جهة القلب) بتدفق الشعور المتعاطف مع الماضى، رغم الخطوط التى تقطع فضاء الكوى وتغرقها فى ظلام دامس.

وسوف نقرأ الديوان بكونه عملاً أو نصاً واحداً، رغم ان الشاعر وضع تسلسلاً متصلاً فى فهرست (القصائد) يبدأ بالرقم ١- لقصيدة المفتتح (ارى شبحى قادماً من بعيد) حتى آخر قصيدة. مع ان الأولى تقع خارج الأقسام الستة التى انقسم إليها الديوان، وكل قسم يضم عدداً من النصوص، سنرى إمكان قراءتها كحركات فى رحلة العودة إلى الماضى. فالشاعر يهين قارئه لنظرات بانورامية حيث يطل كشرفة بيت لأعلى مايريد ان يرى؛ فتتعرف على ماتبصره عيناه: وهو قطع من تاريخ الوطن فيطل على:

موكب الأنبياء القدامى

وهم يصعدون حفاة إلى اورشليم

ومن تراثه:

اسم أبى الطيب المتنبى

المسافر من طبريا إلى مصر

فوق حصان النشيد

ومن نفسه وأسرته:

صورتى وهى تهرب من نفسها

إلى السلم الحجري، وتحمل منديل أمدى

وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عدت
طفلاً؟

ومن قراءاته:

على عقد إحدى فقيرات طاغور
تطحنه عربات الأمير الوسيم

ولأنه يبدأ القسم الأول من الديوان بالوقوف عند المكان؛ معنوياً القسم بـ(أيقونات من بلور المكان)، فقد تنبه الدارسون إلى أن الديوان «سيرة المكان حين تحويه الجغرافيا لكي ينبسط فيه التاريخ، وسيرة مواقع المكان حين تنقلب إلى محطات للجسد، وعلامات للروح، وتصنع بالتالي ملحمة فريدة لسيرة ذاتية كثيفة تتحرك في فضاء – لا كأي فضاء – وتمسح الزمان من ارتفاع عين الطير»^(١).

وإذا كان الكاتب هنا، يركز على مكانية السيرة، ويجعل فضاءها الزمان المسح من ارتفاع مناسب، فإننا سنبدأ من تشخيصه الأخير للفضاء، ندعو وجهه نظر الشاعر في هذا العمل: وجهة نظر عين الطائر التي تمسح الفضاء من أعلى، لأن الشاعر اختار الفعل (أطل) الذي يقتضى نظراً من الأعلى إلى الأسفل، فكأن الحاضر كامتداد للزمن الماضي، يقف الشاعر عنده، أي في الأعلى ليتأمل ماضيه في قرارة ذكرياته.

ولعل استخدام الفعل (أطل) مكرراً في المفتاح هو الذي شجع على اعتبار الرؤية هي رؤية عين الطائر المطل على هاوية من ارتفاع.. ويعزز ذلك استخدام الشاعر الجار والمجرور (من بعيد) مع الحال (قادمًا)، فهو عائد، في لجة الذكريات، من ماضيه.. ويستطيع الشاعر هنا وصف نفسه كما يشاء لأنه راوٍ مشارك، شأن رواية السيرة الذاتية، لكن ماسيغفله من تفاصيل إطلالته رؤيته، ليست نقصاً أو خللاً سردياً أو محدودية في العلم لكونه يعلم بقدر يعرض من أحداث بالتزامن، ولكن لأن إطار السيرة

(١) صبحي حديدي: (هذا الكتاب)، كلمة على الغلاف الأخير للديوان.

الشعرية، هو الذى ينقل علم الشاعر إلى هذا السديم من الأشياء غير المتجانسة، وذلك جزء خطاب السيرة الشعرية؛ فهي لا تحفل بالتفاصيل أمانة للذاكرة، بل تقبس لتضئ مناطق الشعر، وتسرق فضاءها لتصنع فضاء القصيدة الممتلئ بالتمتع الصور والمعادلات الرمزية غير المباشرة للحالات المتمثلة.

هكذا يصبح كل بحث عن تفاصيل أو كسر سيرية حقيقية، لا مجدياً، لأن السيرة الشعرية ستنشغل بالتعبير التمثيلي لا التقريرى، تجيء فى موج السيرة الشعرية، أشياء طافية بالتداعى أو التمثيل، انطلقت من تثبيتات مكانية وتحيينات زمانية، وتسميات وشخصيات واحداث. وسوف يجهد القارئ المؤول نفسه ليلم تلك الكسر الشحيحة، لأن درويش، ببراعة شاعر حديث، قلب المعادلة المألوفة حيث يلتهم التاريخ الشعر، فصار الشعر ملتهمًا للتاريخ، مغيباً إياه فى خطابه ذى الفضاء البلاغى والصورى والايقاعى والدلالى الخاص. وسارع دارسو درويش إلى تتبع أقسام قصيدته الستة، ليروا فيها حركات تبدأ بالولادة^(١). وهذا توصل ذكى عبر مستندات القراءة النصية لكننا سوف نسأل أولاً: لماذا ستة مشاهد أو ست حركات؟

لأن الشاعر يفكر بالخلق (سبعة أيام) مضيفاً قصيدة المفتاح للفصول الأربعة؟ أم لأنها أيام الاسبوع؟ أترأه كان يفكر بما خلق هذا الكائن السيرى وكونه على مر أيامه المليئة بالأحزان والأحلام والهزائم والأهام والتجارب؟

سيصبحنا الشاعر إذن فى (إطلالة) من أعلى، حيث ولادة طفل (يولد الآن) فى طقس أذارى، يكرر الشاعر ذكره كثيراً فى قصائده، مقترناً بالولادة الحقيقية (ولادته) أو «الولادة الرمزية للطبيعة»^(٢)، وحيث نبوءة خفية تولد مع الشاعر، وصرخته الحذرة، ورؤيته

(١) فخرى صالح: (لماذا تركت الحصان وحيداً: عن اللحظة الفلسطينية الملتبسة فصول، ع ٢، القاهرة صيف ١٩٩٦، ص ٢٤٠. ويعتبر فخرى انقسام العمل إلى ستة مشاهد (= حركات) هي بمثابة فصول السيرة الذاتية للشاعر.

(٢) وهو شهر الانتفاضة الذى يتحدث عنه درويش فى (قصيدة الأرض)، ويحدث فيه كل شئ: الولادة والانتشار فى الأرض والسجن الأول والحب الأول واكتشاف الأرض لسحرها.. ينظر: اعتدال عثمان، إضاءة النص، ١٢١ وما بعدها.

الملائكة يلعبون مع الذئب في باحة الدار، في استدعاء قناعي ليوسف والذئب وأخوة يوسف.. ولكن ثمة حركة تقطع الولادة، وهي (الرحيل) المعبر عنها بالجملة المكررة:

أسرجوا الخيل،

لا يعرفون لماذا،

ولكنهم أسرجوا الخيل

وهكذا تحف (الجماعة) بالشاعر في طقس الرحيل الذي سيبدأ بعد أعوام من الولادة، ولا ينتهى. رحيل مؤقت عام ٤٨ إلى لبنان بصحبة الجد ورائحته، ومنظر الشاحنات القادمة من البحر، ويحف المشهد القروي بالولادة والرحيل، فنفهم أن الشاعر ابن قرية، ولد فقيراً ورحل بعيداً عن قريته، مكتفياً مع (الجماعة) بأغنية: (سوف نرجع عما قليل إلى بيتنا).. يرددها الغرباء الذين انطلقوا بعد عشاء سريع إلى الشاحنات! وسنجد أن درويش يستخدم (الغرباء) بمعنى خاص، «أقل بعداً من الآخر» و«أقل مسافة»^(١) كما يقول، فهناك الغريب والعدو والأجنبي، وهذا يجعلنا لا نسلم ألياً بأن الغرباء هم الفلسطينيون وأن الغريبة هي فلسطين^(٢) فللشاعر مفهوم متسع لهذه المفردة ورمزيتها بحسب سياق النص، ولكنه في هذا الديوان بالذات يستخدم (الغرباء) رمزاً لمن هم خارج ذاته، مع تربهم منها أسرياً أو وطنياً أو مصيرياً.

ويغلب على أسلوب المشهد الأول: الحوار، فثمة أحداث تقهر وعى الطفل، فيتساءل ويحاور أباه، رمزاً للجيل الذي شهد الخروج والرحيل الأول، بل تصبح بعض المقاطع حواريات كاملة^(٣)، وكتعبير عن التحام السيرة الذاتية بالمشهد الجماعي العام، نرى الشاعر (الابن) يحمل أباه، بعد أن كان الأب يحمل ابنه، كناية عن تحمل الأبناء مصائر الأرض الضائعة بعد تعب آبائهم:

(١) مقابلة عباس بيضون مع الشاعر: ص ٧٧.

(٢) هكذا يفسر حسام الخطيب رمز الغريب في شعر درويش. ينظر: (بثية النص التكويني) سابق، ص ٨٩، ٩٢.

(٣) درويش: لماذا.....، ص ٢٨ و ٤٠.

- يا أبى، هل تعب
أرى عرقاً فى عيونك؟
- يابنى تعب.. أتحملنى؟
- مثلما كنت تحملنى، يا أبى،
وسأحمل هذا الحنين
إلى
أولى وإلى أوله
وسأقطع هذا الطريق إلى
أخرى... وإلى آخره!

فى المشهد الثانى (فضاء هابيل) تضعنا السيرة فى حدود الضحية مستعيرة
الخطيئة الأولى ثم مقتل هابيل على يدى أخيه قابيل ونزول آدم إلى الأرض، ويكون الغناء
بمصاحبة أوتار عود إسماعيل استعارة لاسم جد العرب إسماعيل بن إبراهيم، وإعادة
تمثيلية للتكوين الأول، وقتل الأخ؛ كما يراد لها أن تغدو الآن: مقتل هابيل الفلسطينى
على يدى قابيل اليهودى، وحكم الغراب فى دفن القتيل، وهى أمثلة يكررها درويش
كثيراً فى شعره، وهى تترسب فى وعيه، رمزاً لما حصل للفلسطينى من مأساة قريبة.
بينما يرمز فى القسم الثالث (فوضى على باب القيامة) للعودة إلى الوطن، حيث رجعت
أسرة درويش بعد نزوح مؤقت إلى لبنان، عادت إلى قريتها (متسللة) كما يقول^(١) وهنا
يتذكر قريته وقبر جده وتعاليم (حورية) (= أم الشاعر) ويصف انتظاره دون جدوى،
لمعجزة أو قيامة حيث لا (أنات) الأسطورية ولا مخلص.

وفى المقطع الرابع (غرفة للكلام مع النفس) يوغل الشاعر فى تذكراته محاولاً
اكتشاف ذاته: (من أنا؟) وهو يتعرف على الشعر فيزداد تشرداً:

(١) مقابلة عباس بيضون مع الشاعر: ص ٧٤.

مذ وجدت القصيدة شردت نفسي

وساءلتها:

من أنا

من أنا؟

ونحس أن (الخرفة) هي غرفة سجن، وإن الشاعر في بلاد بعيدة عن قريته، كأبي فراس الحمداني، وهي إعلان عن تعرفه على أسلافه الشعراء، وتصوير للسجن، حيث الأم- التي كانت تزوره في سجنه- تعاتب سجانيه، مماهياً بين أمه وأم الشاعر الحمداني، ثم ينظم قصيدة كلاسيكية تذكرنا- بعنوانها ونظامها- بتعرفه على التراث الشعري القديم، ويعود ثانية لأجواء أبي فراس، الذي ناحت حماسة طليقة خارج سجنه الرومي، فيما تذكر درويش دورياً هو الطائر الفلسطيني المعروف، ويستعيد أفكار أبي فراس:

لَكَ مَالِيَسَ لِي، الزَّرْقَةُ أَنْتَاكَ

وماوأك رجوع الريح للريح

فخلق، مثلما تعطش في الروح

للروح، وصفق للنهارات التي ينسجها

ريشك، واهجرني إذا شئت

فبيتي، ككلامي ضيق.

وفي المقطع الخامس (مطر فوق برج الكنيسة) يعود الشاعر إلى الأساطير الإنسانية، "فكأنه محارب طروادى، يكتشف في محاورة مع هيلين أنه لم تكن ثمة ضرب طروادة أبداً: في إشارة بليغة إلى حرمانه، حتى من تصور ذاته طروادياً معاصراً مهزوماً"^(١)، وهكذا يمضى في ترانيم الحب المحكوم بالفراق التراجيدي

(١) فخرى صالح: (لماذا تركت الحصان وحيداً)، سابق، ص ٢٤٣.

دائماً؛ والمرأة التي تعبر كالغجرية مرة واحدة ثم لا تعود وتظل للشاعر التذكريات والهزائم "كما يمر دمشقى بأندلس!".

وفي المشهد الختامي (أغلقوا المشيد...) يلجأ الشاعر إلى قناع (برتولد بريخت) وهو يشهد أمام محكمة عسكرية، ولكن عام ٦٧ عام النكبة الثانية، وضياح المزيد من أرض فلسطين؛ وهو يخاطب قاضيه، ويدينه. كما يتحدث عن فصل آخر من انتصارات العدو الذي أغلق جنوده المشهد وذهبوا، فلم يبق لامرئ القيس إلا أن يذهب على درب قيصر وحده، تاركاً لأحفاده لغته!

أما المقطع الختامي في هذا المشهد، فهو يستبطن الغد، ويحاول الإطلالة على المستقبل؛ إذ يحاور عدواً لا يريد الحوار، ويمضي في العيش في وطن الآخرين، دون أن يسمع كلامهم، مخبئاً لغته (في مجال سريع)، علامة على استحالة الحوار أو جدوى الكلام معه!

إن درويش يعلم- وهو يروى طرفاً من سيرته- أنه يأتي إلى الشعر، بواقعات وأحداث يحاول أن يخفف على القصيدة عبئها ونثريتها، لذا يعلى فضاء الشعر، ويلتزم بضمير المتكلم، مع انعطافة ضرورية لضمير الجماعة. كأنه إذ يروى قصته لا يجد له أبداً من أن يروى قصة الجماعة (فتتعارف الجماعة إلى صوتها في صوته الشخصي" كما يقول^(١) ولعل سؤال درويش الشعري نفسه، سيوجهه القارئ بعد أن ينهى سيرته الشعرية، حين يقول في (مأساة النرجس...):

من صاغ سيرته بمنأى عن هبوب نقيضها، وعن البطولة؟

لا أحد..

ولعل القارئ سيجيب بالجواب نفسه (لا أحد...) وهو يروى النقيض والبطولة في السيرة المهرجة شعراً، من حدود السرد، وبواسطة الأنا، من ضغط الجماعة، وفي إطار الخاص من خضم العام، وبالسفر إلى الماضي هجرًا للحاضر، ولكن لم

(١) مقابلة عباس بيضون: ص ٧٤.

يستطع درويش أن يبتعد عن تلك النقائض كلها، فحضر السرد والجماعة والعام والحاضر، في مواجهة تمددت على مساحة النص السيري الطويل هذا.

وإذا كان لنا أن نختم هذا الفصل، فسوف نشير إلى عمل أخير لادونيس، حاول فيه أن يكتب سيرة غيرية بطلها الشاعر أبو الطيب المتنبي.

وتتيح لنا قراءة الجزء الأول من هذه السيرة المعنونة (الكتاب)^(١) أن نرصد بعض إمكانات السيرة في النص الشعري الحديث.

لقد أراد أدونيس أن يكون (الكتاب) استقصاء شاملاً لحياة أبي الطيب المتنبي وشعره، موثقاً وقارئاً ومؤولاً. وجعل عنوانه الجانبي (أمس المكان الآن)، في مزاج فذة- ومزدوجة- بين الزمان والمكان في المستوى الأفقي، وبين الماضي والحاضر في مستوى عمودي يتخلله ويخرقه، عاكساً بذلك يقينه بأن المتنبي شاعر أزمنة متعددة، وشاعر حياة ضاجة وممتلئة، تنعكس ظلالها على الحاضر.

ولكى يحدد موقعه كراو خارجي، حرص أدونيس على أن يكتب على الغلاف الداخلي وصفاً لعمله، حين قال:

"مخطوطة تُنسب إلى المتنبي

يحققها وينشرها أدونيس"

وبذلك ابتعد أدونيس- كمحقق وناشر لمخطوطة منسوبة للمتنبي- مخلصاً المكان، للشاعر نفسه كي يتحدث، مقدماً ضرباً جديداً من القناع، الذي يظهر في مبتدعه، بالقوة نفسها التي يظهر فيها وجه صاحبه.

ويدل على حضور أدونيس راوياً للسيرة، وجوده في الحواشي والهوامش فثمة في كل صفحة؛ قصيدة قصيرة تتكيف لتغدو مكتفية بالصفحة ذاتها، على لسان المتنبي؛ في مسيرة خطية متنامية، منذ الولادة، فيما يحتل الراوي- أو ذاكرة

(١) أدونيس: الكتاب- أمس المكان الآن- ١.

الراوي على وجه الدقة- الهامش الأيمن، ويكون للهامش الأيسر مهمة التفسير أو السند للرواية؛ فيما تأتي أسفل الصفحة حاشية، تستطرد على المتنبي في أبيات قليلة مكثفة.

وتنقسم المخطوطة إلى عشرة أقسام مرقمة بأرقام لاتينية، منها ثلاثة تمثل ملاحق للكتاب، هي: (الأوراق) و(الفوات) و(توقيعات).

وواضح أن أدونيس يفيد من تقنية المخطوطة العربية القديمة، واستثمار الحواشي والهوامش والاستدراكات والملاحق التي تتصل بها. كما يطور أسلوبية القناع؛ ويمارس دور المؤرخ، حيث يوسع مفهوم السيرة ليدخلها في أفق التاريخ السابق على ولادة المتنبي. إذ تبدأ ذاكرة الراوي من سنة إحدى عشرة للهجرة، أو عام السقيفة، معلناً نيته القناعية حين يقول^(١):

سأخيل حالي لابساً حاله وأكرّر تلك

الجحيم بلفظي- بسيطاً، مستضيئاً بما قاله،

ولعل أدونيس الذي أفصح عن جزء من سيرته شعرية بالمعنى المعروف في قصائد ذكرناها آنفاً؛ يعكس في تقنية (الكتاب) فهمه للسيرة، حيث المتنبي هنا كائن تاريخي؛ أي أن تكونه يمتد من (متن) حياته، رمزاً بالهوامش التي تحف بهذه الحياة، وتحمل تفاعلات الأحداث التاريخية التي أسهمت في تكوينه، من وجهة نظر أدونيس؛ كاتب السيرة، ومبتكر قناع المتنبي صاحب السيرة.

لذا وجد المثقفون ثقلاً خاصاً لأحداث التاريخ، التي تُروى في الهوامش شعراً؛ وتشكل في مجملها تاريخاً دموياً، يعج بالقتلى والمغدورين؛ ويمحو المهمشين الذين لم ينصفهم التاريخ.

ولكى يستكمل أدونيس، صورة المتنبي وتكونه وصيرورته، فقد تحدى في النهاية كل فصل من الفصول عمن أسماهم (الأسلاف) من الشعراء:

(١) أدونيس: الكتاب، ص ٣٧.

أتفياً- أخرج من هذه الذاكرة
من مداراتها، ودواليبها الدائرة،
أتفياً أسلافى الآخرين
الذى يضيئون أعلى وأبعد
من ظلمة القتل، من حماة
القاتلين^(١)

ويأتينا فى (الهوامش) صوت هؤلاء الأسلاف فى قصائد قصيرة عنها يحمل
كل منها عنواناً باسم واحد منهم، يحاول أن يكون مكملاً لصورة المتمرّد والثائر
والمخالف التى كان عليها المتنّبى، كما قرأه أدونيس، وسيرته.

ويلزمنا التعرف على تكنيك السيرة؛ فهى مكتظة، مزدحمة، يضطر القارئ
أن يكون فيها، متابعاً المتن والهامش والحاشية؛ قارئ شعر وتاريخ، فتحتدم القراءة
وتتوتر المعانى، لتعكس بلبلة شبيهة بتلك التى خلقها المتنّبى نفسه، حين ملأ الدنيا
وشغل الناس.

ويكرس أدونيس فى هذا النص السيرى ما يسميه (القصيدة المفتوحة) على ما
مضى وعلى ما يأتى، والمتعددة بأصواتها وتشكلاتها^(٢). وهذا تشخيص نموذجى
يصف عمل أدونيس فى (الكتاب)، لأنه يحقق انفتاح الزمن على حياة المتنّبى كماض
بالنسبة لنا؛ ويغلف ماضيه نفسه، بماض آخر، هو التاريخ الدموى المؤدى إلى
حياته وأفكاره، ثم يصب ذلك كله فى زمن التلقى المعاصر.

والعمل متعدد الأصوات والتشكلات كما وصفه الشاعر؛ فثمة أصوات تتداخل
دائماً، وتكمل بعضها أو تنقض الصوت السائد، وينعكس ذلك على الأبنية

(١) أدونيس: الكتاب، ص ٨٣.

(٢) أدونيس: (لابد لكل شاعر مهما كان "مخرباً" من أن يبنى عالمه الخاص)، لقاء: أجراه شاكّر نورى،

جريدة القدس العربى، 11/ 12- 10- 1997، ص 8.

والتشكلات، فيستخدم أدونيس ثلاثة أنواع من الكتابة الشعرية هي: قصيدة النثر في ما أسماه (فاصلة استباق) تنتهى كل فصل؛ وقصيدة الشعر الحر المعتادة، والقصيدة العمودية أحياناً لتحقيق سياق ينقل إليه قارئه، لاسيما فى حالات بعض الأسلاف من الشعراء.

ولا شك أن أدونيس ينقى تاريخ المتنبي الشخصى، ويتخير من الروايات مايلئم (المتنبي) الذى يريد خلقه من الحقيقة والتصور معاً.

هكذا ينطق المتنبي الجديد بهواجسه شعراً:

لن أغنى لتاج-

لا لكندة، أو هاشم، أو هشام

الضياء الذى يفتق من سرة الشمس،

وجهى: أحداً لا أحد

سأغنى لتيه الأبد

عالياً فى الكلام، لتيه الكلام

عالياً فى الأبد^(١)

وسوف يتسلم قارئ (الكتاب) شعراً صافياً بروى حديثة، وصور أخاذة لكن سياق السيرة المروية عبر- المخطوطة-، ستجعله يتقبل هذا الشعر جزءاً من صياغة سيرية معاصرة للمتنبي، فيها من الشاعر المعاصر الشيء الكثير، أو من مبتكر السيرة والقناع، أدونيس نفسه.

وقد يؤخذ على أدونيس النثر العادى الذى نظم به قسراً بعض أحداث التاريخ، فجاءت متكلفة العبارات والإيقاع، لكن ذلك سيظل جزءاً من معه ضخم لا

(١) أدونيس: الكتاب، ص ٧٨.

يمكن التقرب منه بعجالة وضمن دراسة شاملة كدراستنا^(١)، ترى التتويه- وحسب- بما تكتنزه القصيدة العربية الحديثة من إمكانات سردية تأخذ في هيئة السيرة الذاتية والترجمة الغيرية نمطين طريفيين؛ يسمح بتشكلات غنية، حقق فيها درويش وأدونيس نماذج شعرية عالية.

(١) درسنا عمل أدونيس السيري عن المتنبي (الكتاب) في بحث مطول في العدد ٢ (أصوات) اليمينية، وبيننا عمل أدونيس المطور عن القناع والمرايا، واستثماره لتقنية المخطوطة بشكلها العربي القديم، وحواشيها، وهوامشها، وكذا درسنا موازناتنا أحداث حياة المتنبي، ووقائع التاريخ السابقة عليه وتلك التي عاصرها، وموازنة السيرة والشعر والتاريخ في العمل.

الباب الثالث

قصائد السرد الموضوعي

الفصل الأول

القصيدة المطولة

إذا صح ما نقل معاصرو السياب عنه أنه قال "لست شاعراً غنائيًا ولكنني شاعر ملحمة وقصيدة طويلة"^(١) فإن النزوع القصصي الواضح في أشعاره المبكرة، سيخضع للتطوير المدروس، والمبرر نظريًا، حتى يصل إلى المستوى الذي بلغته قصائده المطولة المكتوبة منتصف الخمسينيات، والنصف الأول من ذلك العقد تحديدًا.

ولعل وعى السياب هذا، بالفرق بين أن يكون (شاعرًا غنائيًا) رؤيته وأسلوبه، أو (شاعر ملحمة أو قصيدة طويلة)، إنما يعكس تراجع فكرة التجديد في داخله، ونظرته الشمولية إلى التحديث، بما لا يفعل عند حدود وحدة التفعيلة وتنوع القوافي، بل يصل إلى الأنواع الشعر ذاتها.

وهذا التقابل بين الغنائية والملحمية، يمثل فهمًا متقدمًا للنص الشعري كحاصل تلقائي عن (الرؤية) التي أراد المجددون تحريرها من هيمنة الغناء كموقف ولغة ومنظور أسلوبى وموضوعى وإيقاعى وتركيبى..

ولكن تصريح السياب الذى افتتحنا به فصلنا هذا، يعكس خللاً اصطلاحياً وسوء فهم لنوع (الملحمة)، لا سيما وأن السياب أطلق صفة (ملحمة) على بعض أعماله الشعرية الطويلة^(٢)، مع أن للملحمة مفهوماً خاصاً يجب علينا أولاً توضيحه لننفي عن قصائده صفة الملحمية.

(١) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٧٠.

(٢) ينقل عن السياب قوله: "أحب شعري إلى ملحمتي الشعرية: القيامة الصغرى التي بقيت مبتورة لم تتم.."

يراجع: أحسان عباس: بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره، ص ١٥٠.

فلقد ارتبطت الملحمة كوصف للشعر القصصى، بموضوع البطولة، وتمجيدها كموقف إنسانى أسطورى معًا.. ويتسم العمل الملحمى إلى جانب ذلك بتعدد الحركات وتعدد الشخصيات، مما يخدم مآثر البطل المقصود بالملحمة، وذلك يطبع العمل الملحمى بطابع الطول والسمو والإنسانية والأسطورية، مما يتضح فى ملحمة جلجامش وملحمتى هوميروس: الإلياذة والأوديسة.

ويقدم لنا المعجم الأدبى تعريفًا مقاربًا لما ذهبنا إليه، فينص على أن الملحمى "صفة تطلق على الشعر القصصى الذى يحكى مآثر بطل من الأبطال". أما الملحمة (epic) فهي قصيدة قصصية طويلة موضوعها البطولة وأسلوبها سام.. تهدف إلى تمجيد مثل جماعية عظيمة.. تسرد مآثر بطل حقيقى أو أسطورى، تتجسد فيه هذه المثل..^(١).

وحتى التعريفات المعدلة التى تستقى منظورات الحداثة ومفاهيمها، لا تتوسع أبعد من ميزة (الطول) و(تعدد) الأبطال و(أفعالهم)^(٢)

ولا شك أن الميزة الملحمية فى الشعر القصصى، لا تتحدد بالطول أو تعدد الشخصيات، بل هى فى الأساس رؤية شاملة للصراع والبطولة والمجد، لم يعد لها مكان فى الشعر القصصى الحديث، حيث تركزت (أرضية) القصيدة، وواقعية أحداثها وموضوعاتها.

فيكون وصف الشعر القصصى و القصائد الطويلة بأنها ملحمة، ضربًا من الامتثال لمزايا نوعية تاريخية لا وجود لها اليوم.. وما إحياء مثل المصطلحات والمفاهيم إلا توسيع لبلبلة المصطلح والمفهوم واختلاط الآن. تاريخيًا^(٣).

(١) مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص ٢١٠ و ١٤٠، وعزيزة مريدن: القصة الشعرية، ص ٢٤.
(٢) ينظر تحديد محمد لطفى اليوسفى مثلاً لذلك. إذ يرى فى كتابه (فى بنية الشعر العربى المعاصر) ص ٢٦، إن "الملحمة قصيدة قصصية طويلة، تتسع لتشمل أفعال أبطال عديدين".
(٣) يصف عبد الجبار داود البصرى قصيدة السياب (من رؤيا فوكاى) بأنها (ملحمة) ويؤى أن (الملحمة) تمثل أعلى مستوى شعرى بلغه السياب. يراجع: البصرى: بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر ص ٣٦. وكذلك يصف محقق ديوان (قيثارة الريح، قصيدته الطويلة (بين الروح والجسد) بأنها ملحمة تقع فى ألف ونيف من الأبيات ينظر: ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثانى، ص ٢٣٤. وهذا الاضطراب بسم=

وإذ ننفي عن السياب في قصائده الطويلة صفة (الملحمية)، رغم اعتقاده الشخصي، فإننا نثبت لهذه القصائد مزايا درامية سننلمسها في هذا الفصل منطلقين من عدّها قصائد طويلة أو مطولة، بحكم نزوعها القصصي الواضح المتأتى من زاوية الرؤية الأسلوبية، ولغتها، وتراكيبها، ومظاهر القص فيها.

إن القصيدة الطويلة تحمل إمكانية السرد، وتميل للحركة باتجاهه، يُحدث تحولاً في القراءة وفي التوجه النظرى^(١).

وذلك يعنى تغير منظور التوجه الكتابى أولاً، أى الرؤية التى تتحكم العمل، ثم التغير فى منظور القراءة نفسه، على الرغم مما نقل عن أدجار ألان بو من إدانة للقصيدة الطويلة، وما أسماه (هرطقة الطول) وإنكاره وجود قصيدة طويلة^(٢).

ونستطيع أن نعلل اعتراضاً كهذا، بأنه نفى للرؤية الملحمية القديمة، ومحاولة لدمج أفق القصيدة بالعصر، عبر مطلب التكثيف أو الإيجاز، ويمس (الطول) كمظهر شكلى خارجى، وليس كجوهر رؤيوى، وانعكاس لتبدل الرؤية ذاتها، والاسترسال اللغوى والصورى، والاقتراب من النثر، وتعينات السرد القصصى.

إن النقاد والدارسين العرب المحدثين انطلقوا من الاعتقاد بوجود القصيدة الطويلة، أو المطولة الشعرية ذات المقاطع أو الفصول، أو الانتقالات الحديثة والوقائعية، "مما يعزز الطابع القصصى للقصيدة المؤلفة من مشاهد، ووضعيات، حيث تتتالى الأحداث وتتعالق، وفق علامة سببية"^(٣).

=الدراسات النقدية المبكرة خاصة. وقد أشرنا إليها فى أحد كتبنا. يراجع: الصكر، ما لا تؤديه الصقة، ص ١١٩.

(١) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود ع؟ ص ٨.

(٢) رأى بو فى نفى وجود القصيدة الطويلة منقول عن: جينيت: جامع النص، سوزان برنار: قصيدة النثر، ص ١٥٠، وبرنار لا تنكر دلالة التقارب بين القصيدة والحكاية والقصة القصيرة، وتمثل بإحدى إشراقات رامبو التى كان عنوانها (حكاية). برنار، ص ١٥٣ و ٢٨٩.

(٣) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص ١١٥. وفى أكثر من مكان يؤكد وجود القصيدة الحكاية، والقصيدة القصصية، ص ١٠٧ و ١٠٩ و ١١٠ و ١٢٤.

ويكاد المصطلح أن يكون مستقرًا بخصوص القصيدة الطويلة أو المطولة، وهي التي وجدتها نازك الملائكة مجسدة في قصائد الهيكل الهرمي التي تتضمن (فعلاً) أو (حادثة)، "لا مجرد شيء جامد يحتل حيزًا من المكان وحسب، وفي نطاق هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويمر الزمن"^(١).

وسنحاول أن نتلمس الاستعداد الدرامي لدى السياب، حتى في شعره الأول السابق على تجاربه الحديثة.

وإذا كانت بدايات السياب تنبئ عن غنائيته العالية، فإن في تلك البدايات مؤشرات على الحس الدرامي، ليس في القصائد الطويلة وحسب، بل في القصائد الحرة الأولى مثل (في السوق القديم) التي يتضح فيها السرد بأسلوب صوري وتداعيات حرة ذات حركة، ومكان وزمان محددين^(٢)، كما يتجلى فيها أثر الشعر الغربي، ولا سيما مؤثرات إليوت بشكل خاص، ومنحاه التصويري. وإحساسه بالمكان والزمان في القصيدة.

لكننا محتاجون إلى وقفة - قبل ذلك - عند قصائده الطويلة التقليدية، أي التي تمثل لتقاليد فنية موروثة، كوحدة الوزن وعدد تفعيلاته، ووحدة القافية، واستقلال البيت.

والواضح أنه في مطولاته التقليدية، يعكس تأثره بالقصص الشعرية التي قرأها، لا سيما (غلواء) إلياس أبي شبكة، التي كتبها بين أعوام ١٩٢٦ و ١٩٣٢ ثم نشرها عام ١٩٤٥^(٣)، متأثرًا بأجواء فترة ما بين الحربين العالميتين، والاعتراض على الظلم والقسوة ومعطيات (الواقع) القائم.

ومن هذه القصائد المطولة: فجر السلام، واللعنات، وبين الروح والجسد. وتتراوح تواريخ كتابتها بين منتصف الأربعينات (بين الروح والجسد)، ومطلع

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٤٧.

(٢) أشار إلى ذلك عبد الواحد لؤلؤة في: (البحث عن معنى)، ص ٢٠٨ - ٢٠٩، وإحسان عباس في: (بدر شاكر السياب)، ص ١١٤ وما بعدها.

(٣) قمت بتحليل قصيدة أبي شبكة (غلواء) في كتابي: الأصابع في موقد الشعر، ص ٢٧٤ وما بعدها..

الخمسينيات (اللغات) و(فجر السلام)، حيث كانت الرؤية الغنائية لا تزال متحركة بشكل تام في شعر السياب، فجاءت هذه القصائد على الطريقة التقليدية، وإن احتوت أفكاراً وعالجت موضوعات، تعد متقدمة على الخطاب الشعري السائد في مطلع النصف الثاني من القرن.

إن ما بقي من قصيدته الطويلة (بين الروح والجسد) بحدود مائة وعشرين بيتاً من أصل ألف بيت، كان قد أرسلها السياب، كما يذكر مؤرخو شعره، إلى طالب عراقي يحضر الدكتوراه في مصر، ليسلمها للشاعر على محمود طه، ولم يعرف مصيرها بعد ذلك.

وهي تحمل عنواناً جانبياً هو (قصة شاعرين)، فالقص فيها مقصود، كما أن الشاعرين يمثلان الروح والجسد، ويحبان فتاة واحدة، يشير إليها باسم (أليس). أما الشاعران فبدون اسم، لكنه يشير إليهما بـ(شاعر الروح) و(شاعر الشهوة). وهو يصف كلا منهما بالصفات التقليدية. فشاعر الحب أو الروح:

عف الغرام بحسبه من حبه نظر يعف عن الآثام ويبعد

أما شاعر الشهوة فهو مقدّم كالآتي:

تلك الدماء بقلبه المتضرم تغلى فتدفع جسمه للمأثم

ويجمعها الشاعر في لقاء في الريف، ويتناظران حول المحبوبة التي تستسلم لشاعر الشهوة، كما يبدو، وهذا يسخر من شاعر الروح، عارضاً عليه أن يظل رفيقاً لها، ما دامت روحها له، وجسدها لشاعر الشهوة. ولكن شاعر الروح يرفض ذلك، لأنه يرى الأمر واحداً:

الروح والجثمان شخص واحد إن عفّ هذا، عفّ ذاك الآخر

ولعل ضياع هذه المطولة، يحرم المدلل فرصة متابعة خط السرد وصراع الأفكار فيها، رغم أن خطتها الصراعية واضحة، وبرنامجهما السردى لا يسمح لأكثر من تعارض الأفكار وتجريدها..^(١)

(١) (بين الروح والجسد) - قصة شاعرين -، في ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص ٣٣٤ - ٣٦٤.

أما قصيدته الطويلة (اللعنات)، فيظهر فيها التزامه الماركسي واضحاً، ويصور فيها صراع الشعوب مع الشر الذى رمز له بشخصية إبليس أو الشيطان، حيث يرسل أعوانه الشياطين لينصروا الطغاة على الأرض، فيتصدى لهم الثوار الذين انتصرت ثورتهم فى الصين، ويهزمونهم، رغم أن هؤلاء الشياطين استخدموا الغواية عبر إشاعة الخراب والفسق والقتل.. ويلاحظ الدارس التزام السياب التفعيلات التامة للبحر البسيط [مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن] وجوازاتها، مع تغيير القافية مع مقطع إلى آخر أو فى المقطع الواحد نفسه. ولكن كلاسيكية النظم فى القصيدة لم يمنع رؤية إنسانية النظرة فيها، وبدء استخدام السياب للرموز والأساطير، بداية متواضعة. فهناك إشارة للمعري ودانتي وسقراط، وتضمنين لقصة عصيان إبليس وتمرده، لكنها استخدامات عابرة سوف تتعمق دون شك فى قصائده اللاحقة.

كما أنه يستخدم التسميات مثل (لمياء) للمومس، و(بلازب) للشيطان المكلف بالشر على الأرض، و(شيرين) اسماً للجبل الذى يدور عليه الصراع.

والملاحظ أن السياب تستهويه صورة المومس كضحية أولاً وإغواء وفساد للعقل والروح ثانياً، كما يذكر العمى و(رسالة الغفران) للمعري، و(الجحيم) لدانتي وكذا (هوميروس) فى إشارات لترايط الفكر البشرى.

ولكننى لا أؤيد ما ذهب إليه باحثون رمزيون، من أن السياب فى هذه المطولة إنما "يحاول التوفيق بين معطيات الفكر الأسطورى البروميثى ومعطيات الثقافة الدينية"^(١).

فصورة إبليس لا تحيل إلى بروميثيوس حتى بشكل سلبي، وإنما هى تمتثل لفكرة الشر الخالص، وتمثيلها عبر الجحيم الذى يتسيد فيه إبليس^(٢).

(١) على الشرع: الفكر البروميثى والشعر العربى الحديث، ص ٨٠.

(٢) (اللعنات) فى (ديوان بدر شاكر السياب)، المجلد الثانى، ص ٣٦٧-٤١٦.

وإذ نصل إلى قصيدة تقليدية مطولة ثالثة هي (فجر السلام) نجد فيها تقدمًا واضحًا قياسًا إلى سابقتها. فهي ذات أجزاء أو دورات يتغير فيها الأسلوب الشعري والبحر أيضًا. فهي تبدأ بأبيات طويلة على البحر البسيط، ثم تنتقل إلى مقاطع قصيرة من البحر المتقارب، ثم إلى مقاطع طويلة من البسيط، ثم مقاطع قصيرة من الكامل، تعتمد البيت المدور لا الشطرين، وتنقسم ثلاثي متواتر متغير القوافي من مقطع لآخر. وأخيرًا تعود دورة البسيط باندفاع الوصف والصور والأبيات ذات الشطرين والقافية الموحدة، ويختتم السياب مطولته بمقاطع ثلاثية قصيرة من الكامل.

والملاحظ عدا تنويع الأبحر وطول الأبيات وتعدد القوافي، أن السياب يقدم لهذه المطولة، ويوجه القارئ إلى ما يسميه "الصراع بين الشر والخير، بين الموت والحياة، بين قابيل وهابيل"^(١).

وأنه قديم منذ أقدم الأزمنة.. وها قد انقسم العالم اليوم على أساسه. وواضح أن الدعوة السلامية الصريحة التي تبنتها (حركة أنصار السلام العالمي) كانت الدافع أو المشغل لهذا النص المطول الذي فسر السياب مقطعه الأول مضمونيًا، بأنه يتحدث عن (يد الشعوب) التي تترصد للطغاة ثم ظهور (فمن الحرب) الذي يريد ابتلاع الحرث والنسل.. لكن الشاعر متفائل، فثمة شعوب تنهض في بقاع الأرض المختلفة لترد مشعل الحروب، وتفشل خططهم.

وإذا تركنا هذه الإقحامات التفسيرية التي تنصدر النص، وتفرض قراءة مضمونيًا، فسنجد ميلًا واضحًا إلى عرض الشخصيات النمطية غير المسماة مثل (عذارى) الحقول، و(الشيخ) الذي يحدث حفيده، و(الطاغية) أو المتسلط الذي يشعل الحروب بقسوة.. وهذه الشخصيات لا تتيح ظهور الدرامية المطلوبة في القصة الشعرية، كما أنها تفتقد عنصرى الزمان والمكان، إلى جانب ما يعثر بها من سمات الضعف الفني الذي شخصه فيها الدارسون، ولكن ذلك لم يمنعهم من عدّها

(١) مقدمة (فجر السلام) في المصدر السابق نفسه، ص ٢٣٥. ونص المطولة في ص ٤١ - ٢٦٧.

قصيدة مهمة "تومىء إلى تحول لدى السياب فى الموضوع الشعري"^(١). فأهميتها ليست فى ذاتها بل فى كونها خطأ فاصلاً بين عهدين.. كما أنها تمثل انطلاقة فى مجال القصيدة الطويلة التى سيكتب فيها خلال السنوات التالية من الخمسينيات قصائده: (حفار القبور) و(الأسلحة والأطفال) و(المومس العمياء) ذات النزوع القصصى الواضح.. فأمعن السياب فى مغامرة القصيدة الطويلة، وكأنه يريد أن يثبت تميزه فى هذا المجال عن أقرانه، وأن يثبت طواعية القصيدة العربية الحديثة لهذا اللون الذى قرأه فى شعر شكسبير وإليوت وغيرهما..

لكننا بحاجة للتذكير بما أشرته قصيدة (فجر السلام) من بداية أسطورية رمزية لدى السياب. ففيها يركز على وجود الشر والخير، ولكن عبر قصة قابيل وهابيل، فكانه يماثل الفكرة بالرمز، ويستفيد من المذخور القصصى لرمز قابيل قاتل أخيه. وهذا ما سيطوره لاحقاً فى قصائده المطولة الناضجة.

لقد عدّ النقاد (حفار القبور) و(المومس العمياء) قصتين ناضجتين من الناحية الفنية قياساً إلى تلك المحاولات الأولى التى عرضناها، والتى تميزت بغياب الطابع القصصى الواضح، من تسميات مركزية وتعيين المكان والزمان وبرز خط السرد وغير ذلك.. بالرغم من احتواء تلك المطولات التقليدية على سمات فنية وموضوعية، سيطورها السياب لاحقاً كالنزعة الرمزية الأسطورية، وخلق الوصف الحوار، واحتواء الفكرة بروح حوارية عالية، عبر إيراد نقيضها الفكرى دائماً، والطواعية فى البناء الفنى وزناً وقافية وتقطيعاً فى بنية القصيدة.. وهكذا نستطيع أن نربط أجواء المطولات فى المرحلتين بالقول إن:

فجر السلام/ ستنتج الأسلحة والأطفال وحفار القبور.

واللعنات وبين الروح والجسد/ ستنتج المومس العمياء وحفار القبور

فثمة شواهد كثيرة على أن السياب يقوم بعملية تناص داخلى، لينتج شخصيات وأفكاراً وموضوعات، سبق له أن عالجها فى مرحلته الأولى.

(١) إحسان عباس: بدر شاكر السياب، ص ١٥٥.

وإذا كانت (حفار القبور) و(الأسلحة والأطفال) تشكو من النمطية، وغياب التسميات وضعف الحبكة.. فإن (المومس العمياء) تتوفر على كثير مما افتقدناه في (الحفار) و(الأسلحة).

إن أثر إليوت وشكسبير خاصة، سيكون واضحاً عبر المزج الحاد بين الغنائية والقصصية^(١)، وعبر التضمينات التي أكثر منها السياب وأشار إليها صراحة في حواشي القصائد.. وهي إحالات متنوعة من مصادر غربية متعددة لكن النفس القصصي والمحاورات تحيل إلى إليوت خاصة. وهذا واضح في نموذجة الحر الأقصر (في السوق القديم) مما سيتطور لاحقاً في المطولات الثلاث.

وأول ما نستطيع تسجيله على نماذج فترة المطولات الحرة، هو انتقاؤه بشكل ذكي ومدرّس يفجر المفارقة فيها، ويستثمر الضدية الرمزية التي تكتنّزها.

ولما كانت المطولات الثلاث مكتوبة ضمن المناخ الإيدولوجي نفسه فإنها تصب في مغزى واحد بعد كل تحليل، حيث تتقابل الرموز بعداً مطلقة.. الأسلحة والأطفال، حفار القبور والحياة، المومس العمياء ومحيطها كله.

إن شجب الحروب الكونية والدمار الذي تسببه للعالم، يمكن التعبير بطرق شتى، لكن السياب اختار (الأطفال) بمواجهة (الأسلحة) ليؤكد المفارقة ويقويها. فهو لا يسلك سبل (الانزياح) عن الشيء إلى صورته أو ما يساويه بلاغياً، بل يؤكد حضور الشيء بما يناقضه، لأنه يعمق الإحساس به.

ولكن نزعة القص في (الأسلحة والأطفال) غير واضحة عبر تعيّنات سردية

محددة.

(١) يشير أكثر من دارس لأثر شكسبير وإليوت في قصائد السياب المطولة، منهم:

- نذير العظمة: (شكسبير العربي)، مجلة علامات، ديسمبر ٩٤، ص ١٠٧.
- وعيسى بلاطه: بدر شاكر السياب، حياته وشعره، ص ٦٤.
- وكمال خير بك: حركة الحداثة، ص ٣٦٨.
- عبد الواحد لؤلؤة: البحث عن معنى، ص ٢١٠ وهو يعدّ العامية والتضمين من إليوت.
- وإحسان عباس: بدر شاكر السياب، وهو يضيف (البحيرة) للامارتين كمؤثر آخر وكذلك إديث سيطويل، ص ١٩٠.

فهي تصوّر مشاهد عامة، لا تخلو من السرد، ولكن دون تحديدات واضحة، فليس من تسميات ولا حركات أو أحداث متتابعة ولا أطر زمانية أو مكانية. فكان الشاعر أراد التعبير عن نزعة السلام من خلال الموت المهيأ للصغار الأبرياء، ثم بالغ في الوصف، ليلتقط مفارقات صورية هائلة، مثل تحوّل الأسرة والمهود إلى قذائف وأعتدة حربية.. ثم لتسقط القنابل على جدار خطّ فوقه كلمة (سلام)! ويهيء السياب للجو السلامي في النص، أبتداءً من المدخل، حيث يتساءل:

عصافير؟ أم صبية تمرّح

عليها سنا من غدٍ يلمّح؟

وهو يجهل هذا المدخل (لازمة) تتكرر إيذاناً بولادة هذا الجو الذي يقابل العدوان وتجارة الحرب التي عبّر عنها السياب ببناء بائع الحديد:

حديد عتيق

رصاص

وهو بائع متجول يشتري المهود والأسرة والأراجيح والكراسي وسواها من المصنوعات الحديدية المنزلية أو الأواني الرصاصية والأدوات البالية، فينادي عليه الناس، ليعرضوا أشياءهم القديمة، فيشتريها بأسعار رخيصة. وهي مهنة كان البغداديون يرونها في شوارع مدينتهم، وكذلك في بعض المدن العراقية الكبرى.

من هذه الواقعة اليومية يستل السياب صورة الحرب والدمار، فيتخيل البائع الجوال هذا، تاجرًا يجمع الحديد العتيق، ليذهب به إلى المصانع الكبرى التي تصهره، وتعيد سبكه من جديد، على هيئة رصاص قاتل أو قنابل وصواريخ.. وسواها من عدة الموت وآلات الدمار، فتسقط على رؤوس الأطفال الأبرياء، لتقتلهم وتقتل من خلالهم رمز الحياة والبراءة والحرية.

لقد أفاد السياب من مرجعية واقعية، ومزج صوراً من خياله، بتلك الالتقاطة الواقعية العابرة.. فكان (بائع العتيق) من حديد ورصاص، هو الشخصية التي جسّد من خلالها السياب مهنة الحرب أو الموت والدمار.

ولكن هذه الشخصية عامة غير مشخصة بمزايا ملامح. فهي بدون اسم أو عمر أو وجود قصصى، فالمهم لدى السياب هو ما تؤديه من وجود ذهني أو فكري. فقد جعلها تقابل وجود الأطفال.. ويريد من قارئه أن يرى هذا البائع كما يراه هو: رمزاً للدمار والفناء:

(حديد..)

وأصغى إلى التاجر،

وأصغى إلى الصبية الضاحكين

وهكذا يتقابل الوجودان: تاجر يعلن عن مهنة بيع الحديد. وصبية يضحكون بسعادة وبراءة.

وعلى أساس هذه المفارقة تقوم (الأسلحة والأطفال) بدءاً من عنوانها، وتندرج فيها صور جزئية طورها خيال الشاعر ليكرس هذه المفارقة. فالأم تبيع سرير زواجها ليغدو شظايا تهدد المهود والأسرة إذ تسقط عليها! ولكن القصيدة تستدير عند منتصفها، لتظهر نبذة الإصرار والعزيمة على أن يحل السلام محل نداء الحرب، كي تنتصر الحياة على الموت. فيقسم الشاعر أن تظل دواليب الأعياد تدور، ويرقى بها الإنسان إلى عالم النور حيث يكون الرصاص بشارة لكون جديد.

ويمكننا أن نوجز ملاحظاتنا على مطولة السياب بأنها^(١):

١- اعتمدت الأفكار والتجريد الذهني لتوصيل الإحساس بضرورة السلم للعالم، وتنازلت بذلك عن التجسيد القصصى.

٢- ساد فيها الوصف بسبب قوة المنظور الغنائي الذي ميز وجهة نظر الشاعر السارد، فكان الوصف يطغى على السرد دائماً.

٣- انسابت فيها الصور البلاغية، فاستطرد الشاعر في بيانها، ناسياً مهمة السرد التي تتطلبها القصيدة المطولة.

(١) مطولة (الأسلحة والأطفال) منشورة ضمن: ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص ٥٦٣ - ٥٩١.

٤- غابت عناصر السرد بسبب ذلك النزوع الوصفى والذهنى. فلم نتبين شخصيات ذات ملامح أو أسماء أو أدوار.

٥- خلت المطولة من الأساطير والرموز، باستثناء الاستخدام العام لأسماء مدن أجنبية وأعلام غربيين، يلوّك المنحى.. الأمى للسياب الذى كتب القصيدة امتداد لرؤى (فجر السلام)، والمناخ الإيدولوجى الذى كان ينضوى تحته فى ذلك العهد.

٦- هناك اقتباس وتضمين من شكسبير فى مسرحية (روميو وجوليت)، ومن قصيدة إيديث سبتويل (أم ترثى طفلها) وإشارة عابرة إلى (مكبث) أيضًا.

وذلك يؤكد اقتصاد السياب فى استخدام قراءاته، وكذلك الرموز والأساطير فى هذه الفترة.

٧- هنالك إفادة من الحياة اليومية للشارع البغدادى، والمهنة الموروثة التى يعيش منها بعض الباعة المتجولين الذين ينادون طلبًا للأشياء الحديدية العتيقة كى يشتروها من الناس. وهذا يمثل اتجاه السياب صوب الإفادة من الموروث الشعبى والعادات والتقاليد، ضمن توجهه الواقعى الملتزم.

لكننا سنجد فى مطولة (حفار القبور) دفعا للمنظور الشعرى باتجاه القص.

فقد حملت (حفار القبور) تكريسًا للنزوع القصصى لدى السياب، بدءًا من طول القصيدة، وتميز بنائها بالطابع السردى، وهى أكثر قربًا من القصة بالمعنى الفنى، لذا يتحدث عنها النقاد مقترنة بمطولة (المومس العمياء)، كما يستخدم فيها السياب مزيدًا من الأساطير والرموز.

تتكون (حفار القبور) من أربعة مقاطع، تتحدث عن مهنة دفن الموتى التى يعيش منها إنسان بسيط يتسم بالجشع، وحب الموت لأنه سبيله الوحيد للعيش.

ويدل عنوان المطولة على المنحنى القصصى لدى السياب، لأنه يحدد (شخصاً) ذا مهنة واضحة، وذلك لا نراه فى (الأسلحة والأطفال) ومطولات المرحلة التقليدية. وكانت بدايات المقاطع الأربعة ذات بُعد زمانى فى ثلاثة منها، ومكانى فى واحد، كالآتى:

| المقطع | الاستهلال | الدلالة |
|--------|----------------------|---------|
| - ١ - | ضوء الأصيل يغم | زمنية |
| - ٢ - | النور ينضح | زمنية |
| - ٣ - | درب كأفواه اللحد | مكانية |
| - ٤ - | فى زهوة الشفق الملون | زمنية |

وذلك يدل على انشغال السياب بعنصر الزمان فى هذا المطولة، حيث كان (الموت) هو المناسبة التى أجبت خياله، وقادته إلى التعبير عن المعنى السلامى الذى أراد التعبير عنه فى (الأسلحة والأطفال)، ولكن عبر شخصية الحفار هذه المرة^(١).

وقد عثر السياب فى هذه الشخصية على كنز قصصى. فهو يتميز بالدرامية الحادة. والمفارقة كامنة فيه بذاته. إذ هو يعيش على مهنة الموت ودفن البشر، ليلبى رغبات نفسه، ولذا نذ الغرائز التى يتمناها، كالخمور وأجساد النساء..

أما استهلال المطولة فهو ذو طابع سردى رغم اختلاطه بالوصف، مما يعكس بقاء السياب على مقربة من المنظور الغنائى.

فهو إذ يبدأ بتعيين زمن خاص لأحداث المطولة هو (الأصيل)، يمزجه بالوصف معتمداً التشبيه:

(١) يرى جبرا إبراهيم جبرا أن غضب السياب واحتجاجه على العالم، يتبلور فى أعمال له مثل (المخبر) و(المومس العمياء) و(حفار القبور) ويؤكد يجعل من هؤلاء رموزاً لمجتمع يرثى له ويغضب عليه فى أن "... يُراجع: جبرا، من شبك وفيقة إلى المعبد الغريق، فى كتاب (السياب فى ذكره السادسة)، ص ٢٣.

ضوء الأصيل يغم، كالحلم الكئيب، على القبور

واه، كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت شموع.

فثمة ثلاث صور لهذا الضوء: كالحلم الكئيب، وابتسامة اليتامى، وانطفاء الشموع.

وهي صور ذات منبت أو جذر حسّي، ومنفذة بأسلوب التشبيه "وهو من الأساليب المألوفة في الشعر العربي التقليدي"^(١) رغم محاولة السياب أن يبت في أركان التشبيه إحساساً ذهنياً، يتجسد عبر قوة الفكرة ذاتها.

ولكن دلالة شيوع التشبيهات الصورية، والاستطراد في توليدها بالتتابع أو التداخل، يؤكد نزعة الوصف لدى السياب، استمداً من الرؤية الغنائية، وهو مالم يتخلص منه السياب في مطولاته كلها، وإن اختلفت درجته في كل منها.

إن (حفار القبور) ملائمة تماماً للتوجه الإيدولوجي للسياب في تلك الفترة، وانتمائه للحركة الشيوعية التي كان (السلام أمل الشعوب) من أبرز شعاراتها، ولكنه لم يرد الإفصاح عن هذه الميول السلامية، بشكل مباشر، تفرضه غنائية القصيدة، حتى بالشكل الحر المقترح في حينه، لذا جنح إلى اصطناع هذا الشكل من السرد القصصي الذي لا يهب وجوده كاملاً لبناء القصة الفنية المكتملة من حيث عناصرها الأساسية، ولا يبتعد عن اشتراطات الغنائية السائدة، لا سيما في هيمنة أنا الشاعر.

لقد حظيت (حفار القبور) بدراسات مفصلة كثيرة، وصل التطرف ببعضها إلى حدّ الزعم أن الحفار "ما هو إلا السياب نفسه.. وهو يحمل النزعة التدميرية التي تسكن الشاعر.. وشخصية الحفار رمز مسرحي لاشعوري ابتكره السياب ليضفي عليه محتوياته النفسية كافة"^(٢) ولكن المحمول الدلالي للمطولة لا يبتعد عن

(١) لؤلؤة: البحث عن معنى، ص ٢٠٩.

(٢) يوسف اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص ١٠٦. ومن أمثلة التلويحات البعيدة التي تستند إلى مراجع خارجية، لا نصية، مذهب إليه إحسان عباس في كتابه: بدر شاعر السياب، ص ١٦٣، حيث جعل إحساس السياب بالضيق في شوارع بغداد ومقاهيها، وإخفاقه في الحب، وثورته على الأب ونقمة عليه وعلى نفسه، جواً أو شعوراً ولدت فيه (حفار القبور)، ليتلذذ الشاعر بتعذيب نفسه المتهاكمة على الشهوات وتعذيب أبيه =

هدف محدد أراد الشاعر الوصول إليه، وهو للوحشية والخراب الذى يسكن روح الحفار، رغم أنه- عمليًا وواقعيًا- ضحية من ضحايا الحروب والاستغلال والطغيان. وهذا أبرز ما يُسجل على السياب لشخصية الحفار. فقد كان قاسيًا عليه، إذ أدانه وهو ضحية، ورمز لطبقة مستغلة متعطشة للدماء والخراب، وهو بئس ليس له من هدف سوى إشباع رغباته، فكأن اختياره الرمزى عبر مهنته واسمه (حفار القبور) كتضاد مباشر للحياة، كان موفقًا. بينما فشل السياب فى إبراز أبعاده التطبيقية جعله- فى مونولوج طويل- يعتذر عن حبه للموت، ويعلل ذلك بجهله وحاجته، بينما لا عذر لهؤلاء الذين يشعلون الحرب عن سابق إصرار وعزم وبعلم وثقافة...

أنا لست أحقر من سواى. وإن قسوت فلى شفيح

أنى كوحش فى الفلاء.

لم أقرأ الكتب الضخام- وشافعى ظمًا وجوع

أو ما ترى المتحضرين

المزدهين من الحديد بما يطير وما يذيع؟

مهما ادنأت فلن أسف كما أسفوا...

ولكن الوصف خد السرد فى بقع كثيرة من المطولة، لا سيما تصوير جو الموت ومكملاته، حتى فى صورة الغربان الناعقة أسرابًا وتفصيلات مهنة الحفار، والمبالغة فى قسوته بتسليب الموتى حلهم أو مضاجعة الأجساد الأنثوية الميتة. وأحسب أن السياب أراد إنقاذ المطولة عموميتها ووصفيتها أو غنائية منظورها، فافتعل مصادفة قصصية غريبة، يندر حدوثها. فجعل الحفار يلتقى بالمومس التى كان قد أعطاهما النقود لقاء جسدها، يلتقيها هذه المرة وهى ميتة:

=الحفار القديم- الذى دفن أمه... ولا نجد فى هذا التمثل المتكلف بُعدًا تأويليًا، بل امتثالاً لرؤى مسبقة عن حياة الشاعر نفسه، وفيه إهمال لسياق أشد أثرًا هو انتماء السياب السياسى عند كتابة المطولة.

مأنت كمن ماتوا، وواراها كما وارى سواها

واسترجعت كفاه من يدها المحطمة الدفينة

ما كان أعطاها-

ولعل السياب يمهد بذكر المومسات، والبغايا ودارالبغاء، والنقود المدفوعة لقاء المضاجعة، لمطولة أخرى ستكون المومس بطلتها المطلقة والرئيسية.

أما نهاية المطولة فكانت ذات بُعد زمنى دورى، حيث يستخدم السياب ما تسميه نازك الملائكة (أسلوب: ويظل..) فى دراستها لخواتم أو نهايات القصائد^(١):

وتظل أنوار المدينة وهى تلمع من بعيد،

ويظل حفار القبور

ينأى عن القبر الجديد

متعثر الخطوات.. يحلم باللقاء، وبالخمور!

وإذا كانت نازك قد شخصت (التدفق) كميزة سلبية، تمنع القصيدة من العثور على نقطة انتهاء، فإننا نرى فى هذه النهاية إشارة إلى حس سيزيفى، غير مسمى، لدى السياب، حيث يتكرر العقاب ثانية، بينما (يظل) حفار القبور يبتعد عن القبر الجديد، حالما مرة أخرى بالذات ذاتها..

والقصيدة المطولة هذه لا تكثر من التضمينات والإحالات الرمزية والأسطورية.

فظل السياب يعانى مهمة تحليل نفسية الحفار من شتى وجوهها، وهو ما رأت فيه نازك خروجاً على التماسك، لأنه تلكاً طويلاً فى المشهد الأول، وحلل نفسية الحفار فى بطاء شديد. ثم تقدم فى عجالة إلى المشاهد الثلاثة الباقية..^(٢)

(١) يُنظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٤٦. وهى تعد هذه الخاتمة ناتجة عن الطبيعة المتدفقة للشعر الحر..

(٢) نفسه: ص٢٣٦.

ولكننا نرى أن حكمها ذاك على الإيقاع العام للسرد في المشاهد أو المقاطع الأربعة، إنما استجاب أساساً لطول المقاطع وتفاوتها في عدد الأبيات، لأن السياب كرر ذلك التحليل النفسى عبر المونولوج الدرامى للحفار فى المشاهد كلها.

ولفت انتباهنا إحساس السياب بالمستوى الخطى للقصيدة حيث يستخدم الأقواس الصغيرة للإشارة إلى بدء المونولوج الداخلى للحفار والاسترجاع أو التداعى الحر لأفكاره، وهو نوع محدد من الأقواس لا لبس فيه، كذلك الذى يشير السياب إلى أنه لا يعنى التضمين لكلام آخر. و(لعبة الأقواس)^(١) هذه كما يسميها صلاح فضل لدى السياب، متنوعة، متعددة الأغراض، يهمنها منها ما يخلق سياقاً سردياً عبر المونولوج الدرامى أو الحوار المباشر أحياناً.

ومن علامات الترقيم الأخرى المستثمرة فى المطولة: النقاط المترادفة أو المتتابعة داخل البيت أو فى ختامه أو نهايته:

ربّاه! إني أقشعر... أكاد أسمع فى الخيال

أغنيته تصف العيون...

وهو- دون شك- يريد أن ينقل قارئه إلى مستوى شعورى مغاير، عبر انتقالات السرد وأحداثه فى البيت الواحد. أما النقاط التى تختم فتمثل انفتاحاً سردياً يحيل القارئ إلى تخيل تلك الأغنية.

ورغم ما لنا على مطولة (حفار القبور) من ملاحظات فنية أو فإنها تُعد تمهيداً سردياً لعمل أكثر نضجاً وتكاملاً، هو مطولة (المومس العمياء).

ويجب أولاً تحديد مرجعيتها السياسية، فهى مكتوبة ومنشورة عام ١٩٥٤ حين كان السياب يعمل ضمن الحركة الشيوعية فى العراق بحماسة واندفاع، رغم أن بعض مؤرخيه سيعزون بدء انفصاله عن الحزب إلى بعض أفكار (المومس العمياء) تحديداً^(٢). ولكن رؤيته الشعرية عند كتابة (المومس العمياء) لم

(١) صلاح فضل: أساليب الشعرية، ص ٧٥.

(٢) يُنظر: إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٢٢١-٢٢٢ ويستند إلى مذكرات السياب نفسه.

تكن لتخرج عن الأفق الماركسي الملتزم الذي كرسه مطولاته السابقة.. لكنه سوف يتوسع هذه المرة إلى أبعد من مجرد إيراد الثنائيات الضدية الحادة التي لمسناها في (الأسلحة والأطفال) و(حفار القبور).

فلا يكتفى بضدية الحياة والموت أو الحرب والسلام، بل يغوص عميقاً في بيئة الضحية ومحيطها، ويستجلى من خلالها ملامح مشكلات سياسية واجتماعية وتاريخية كثيرة.

وقد توفرت له أسباب كثيرة، جعلت هذا العمل، صالحاً لتلك المعالجات منها:

- الاقتراب من السرد بدرجة أكبر مما كان عليه في المطولتين السابقتين، وذلك واضح في رسم الشخصيات والتسميات، والحبات الثانوية، والمحاورات، وتنوع الزمان والمكان، والبؤرة السردية..

- التخفيف من الوصف والغنائية كمنظور شعري، لصالح بروز القص وتطويره.

- الغنى الدرامي في شخصية (المومس) واستغلال مزاياه وملامحها، إضافة إلى ماضيها ومعاناتها في الريف، قبل أن تحترف البغاء.

- واشتملت هذه العناصر على كثافة قصصية من جهة الأحداث وأفعال السرد فانتظمتها وجهة نظر موحدة، يقودها السارد الخارجي (الشاعر)، ويعمل على التبئير وتعميق نقاط السرد المهمة ذات الوجود المركزي في النص.

- وكان ذلك الانشغال السردى سبباً في تميز الفن الشعري في المطولة بالرتابة والآلية. فالأبيات متساوية الطول - باستثناءات قليلة - موحدة القافية في عدد كبير من أبياتها، ذات وقع غنائي، ووضوح إيقاعي، وتشبيهات كثيرة..

ولكن ذلك يجب ألا ينسينا مستوى المطولة من حيث النضج السردى قياسياً إلى سابقتها، وتعميق صلة السياب بالرموز والأساطير والتضمينات..

فالعنوان يهـي القارئ ليتسلم (قصًا) يتمحور حول شخصية أنوثية ذات حرفة مسماة. وهذه الحرفة لها مدلول أخلاقي أيضا ضمن التصنيفات الاجتماعية السائدة. فهى (مومس) لقاء بيع جسدها للزبائن فى مـبغى عمومى، تقيم فيه مع أخريات يحترفن المهنة ذاتها. وقد وصفها السياب فى العنوان بالعمى، خالقًا المفارقة فى العنصر نفسه، وليس من ضدية وجوده بمقابل وجود آخر.

بمعنى أن المفارقة التى سوف تتعمق فى المطولة، متركزة فى شخصية المومس نفسها فهى تعرض جسدها للزبائن، كى تعيش بما يقدمون لها نقود. ومن حيث يفترض القارئ أنها تغريهم أو تجذبهم إليها، يكون عماها المتقدم فى العنوان، مبررًا لنفورهم منها، مما يزيد - ويعمق - تلك المأساة التى تحياها، ممثلة فى الفقر والعوز، إضافة إلى العمى والحرمان من نعمة البصر، واقتلاعها من الريف، وعيشها الذليل كمومس، ومأساة موت أبيها قتيلا... إلى جانب حرمانها من ابنتها، وما يحيط بها من ظروف كالاحتلال الأجنبى، والظلم من الإقطاع، والتشرد..

لقد استطاع السياب أن يحشد فى (المومس العمياء) "مجموعة المتناقضات التى تحفل بها الحياة العربية، والتى تمثل الفساد والضعف والانحلال"^(١)

لقد كان عمى المومس طارئًا، وفعلاً دراماتيكيًا يعمق مأساتها فى الوجود، ولم يكن سببه ناجمًا عن أنها امتد بها العمر فأصبحت عمياء مرغوب فيها كما يذهب بعض الدارسين^(٢) وإنما كان عماها استكمالاً لقدر إغريقى، داس بقسوة وعنف مقصودين، على كيانها كله.

لقد وجدنا إشارات وتلميحات وأبعادًا أولى الشخصيات، سيتكرر وجودها فى (المومس العمياء)، وقد مرت عابرة فى (حفار القبور)^(٣) ومن الطريف أن نلاحظ وحدة البحر فى المطولتين، فكلتاهما من الكامل، وتفعيلته (متفاعلن) ذات المقطعين

(١) ناجى علوش فى مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص: هـ - هـ.

(٢) هكذا يفسر عيسى بلاطة عمى المومس. ينظر له: بدر شاكر السياب، ص ٧٨.

(٣) مطولة (حفار القبور) فى: ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص ٥٤٣ - ٦٢

الطويلين، المحتشدين بالحركات والسكنات. مما يعزز الاندفاع الإيقاعي فى النص، وبروز موسيقى القصيدة طافية إلى السطح. يضاف إلى ذلك اشتراك المطولتين فى القوافى المقيدة أى الساكنة، أو المطلقة بالألف فى مواضع قليلة. وهذا يعمق البنية الدرامية للنص، من حيث يقطع الصوت بنهاية القافية أو وقفها، متيحاً بدء صوت آخر، أو استكمال مدى الصوت الأول فى موقف لاحق.

وبعيداً عن هذا الشبه فى البحر والقافية، سنجد شبهاً آخر فى الاستهلال فالمطولة التى ندرسها هنا تبدأ بداية زمنية ذكية:

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة..

وفى هذا الاستهلال ثلاث إيماءات، الأولى: إلى الليل كزمان داخلى يهبط على المدينة ويحاصرها، و(يطبق) عليها بظلامه المريب. والثانية إيماء سردية فهذا الليل الذى تدور فيه أحداث المطولة ليس إلا واحداً من متوالية ليالٍ مرت، وستمر، بالمدينة، وأحيائها. فهى جزء من عقاب دائرى لا ينتهى، ذى مساحة سيزيفية تستكمل قدرية الأحداث القاهرة التى ستمر على المومس، وتصنع مأساتها، وتبرر استنكار الرموز الأغريقية الكثيرة بدءاً بـ (ميدوزا) و(أوديب).. وكذلك تجعل محور المأساة وبؤرتها، هو ما فعله قابيل بأخيه القتل هابيل.

وثالث هذه الإيماءات الاستفادة من الاستهلال هى الدائرة المكانية للحدث. فالمدينة، والعابرون، سيشربون هذا الليل المطبق، أى سوف يستوعبونه ويتمثلونه، فلا يعودون يبصرون، تماماً كطرقات المدينة المعتمة بالليل، وكالمومس (العمياء) التى تعلى النص عنواناً له، بل أصبحت الرؤية كلها فى النص عمياء، ومن كان ينظر أو بصر سيفقده، إذ يلتقى نور المصابيح المتفتحة فى الطريق شاحبة، باهتة، تورث العمى الحجرى لكل من يبصرها فالمدينة التى تعدى إليها عمى المومس، تؤطر الحدث فى (المطولة)، وينتشر العمى كالوباء.

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة

والليل زاد لها عماها^(١)

وكذلك أصاب العمى أولئك الزناة المغمورين الذين يصفهم الراوى بأنهم:

أحفاد "أوديب" الضرير ووارثوه المبصرون.

ومن إطار المدينة (العمياء) كالمومس، ننتزل مع فضاء المكان فنصل إلى مكان أصغر أو خاص، هو (المبغى). إذن فالأحداث تدور مكانيا في فضاء (المبغى) وفي غرفاته التي تضاء ليلاً بانتظار الزبائن. لكن هذا المبغى يصفه السياب بالعمى أيضاً، لكي يضاعف أغلفة الظلام الحقيقي والرمزى:

لا تنقلن خطاك ، فالمبغى "علائى" الأديم.

فقد نسب أديم المبغى إلى الشاعر الأعمى أبى العلاء المعرى، شرح المقصود بالأديم العلائى فى الهامش، فأتضح تركيز بنية (العمى) إلى جانب تأصيل الشر فى الإنسان، فقد ورثه عن أبيه كجناية، أشار إليها أبو بقوله: هذا جناه أبى على.

وتأكدت تلك الوراثة للشر، فى تشبيه العابرين من الطرقات إلى المبغى بأحفاد أوديب^(٢) المبصرين وهم أبناء المدينة العمياء، كذلك.. مدينة ميدوزا التى تحجر كل ما تراه... أما نسبهم الشرير، فيتأطر ميثولوجياً بصلتها بـ (قابيل) الذى يتكرر فى المطولة كرمز لقتل الأخ ثم دفنه فى التراب بإرشاد (الغراب):

"قابيل" أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف

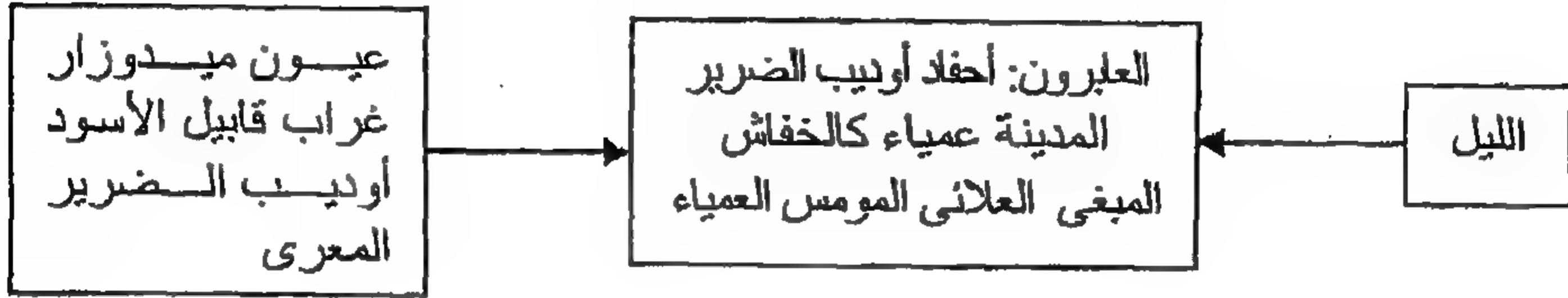
وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء

ومن المتاجر والمقاهى..

(١) مطولة (المومس العمياء) فى: ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص ٥٠٩ - ٥٤٢.

(٢) اكتفى السياب بوصف (أوديب) بالضرير فى متن القصيدة. أما الهامش التوضيحي فقد عرض فيه بخمسة أسطر، العقاب الإلهى لأوديب، إذ تزوج أمه، وهو لا يدري بأنها أمه، وأباه ملك طيبة، وأجاب عن سؤال أبى الهول. ولم يذكر السياب أن أوديب فقاً عينيه حين علم بما فعل، مكتفياً بوصفه بالضرير. مقابلة للمومس العمياء.

تلك إذن مؤشرات الاستهلال في مطولة السياب. وهى تلائم السردى والشعرى فى إطار واحد. فالمومس والمدينة والعابرون هم عميان لأسباب مختلفة، وهم وارثو الشر وضحاياهم، وقد أطبق عليهم الليل كزمن وجو معًا حتى صارت المطولة ساحة فى زمن ظلامى شامل، يمكن ترميز وجوده بمخطط توضيحي:



وقد استثمر السياب تركيز بنية العمى، سواء أكانت حقيقية كما هى فى الليل المظلم والمومس العمياء، أم رمزية كعمى المدينة والعابرين والمبغى نفسه فقرن الظلام (والعمى كمظهر له) بالشر الموروث والمتأصل فى الإنسان. وهنا أصبحت الاستعانة بالرموز والأساطير مبررة وممكنة، حتى لو جاءت بشكل متراكم، حدا بالدارسين إلى عد المطولة من أكثر أعمال السياب "تخمة بالأساطير"^(١) ولكن ما يعنينا هنا، ليس الكم المتراكم من الاساطير والرموز بل دلالاتها. إذ سنؤجل الحديث عن دورها البنائى فى النص، لنسال عن مستواها الدلالى، لا سيما وأن (المومس العمياء) كانت سببًا مباشرًا فى خروج السياب من إطار الحركة الشيوعية، أو أحد مظاهر اختلافه معها فى الأقل^(٢)

(١) ناجى علوش فى مقدمته الدراسية لديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثانى، ص: زز.

(٢) ينقل إحسان عباس فى: بدر شاكر السياب، ص ٢٢٢ ما يؤكد تزامن ظهور (المومس العمياء) إلى الأسواق، مع المهاترات والانتهاكات المتبادلة بين السياب والشيوعيين الذين أرادوا أن يعلنوا تخليهم هم أيضًا عنه فقاطعوا قصيدته (المومس العمياء) ويشير ناجى علوش إلى ذلك أيضًا فى ص: ل ل من مقدمة ديوان السياب، م ٢، ويصفها بأنها كانت "الشجرة التى قصمت ظهر البعير" - ويقصد القشة. كما يضيف أن بدر "كان قومياً عربياً بالمعنى السلفى" فى هذه المطولة. وأن نشرها "أدى إلى انفصاله عن الشيوعيين واستقلاله سياسياً" ص: م م.

يبدو أن السياب، رغم ما طوره من نزعة قصصية واضحة على مستوى البناء، لم يكرر الشعارات نفسها التي تحكمت في (الأسلحة والأطفال) و(حفار القبور)، بل تخفى وراء السرد والشخصيات المسماة والمرسومة بدقة، لكي يهجر المباشرة والخطابية والروح الشعارية السائدة في مطولة الأنفتين، ويستعين كذلك بالرموز والأساطير ليبعد فنيًا عن المباشرة حتى في تلك البقع التي يبدو للقارئ أنها بقايا من مرحلة الشعارات العقائدية كالحديث عن الإقطاع والاستعمار والنفط المنهوب..

وإذا وضعنا هذا الهروب من الشعارات والواقعية الصارمة في حساب قراءتنا للمطولة، فسنجد أن السياب أوغل في الرموز والروح القدرية الجبرية لكي يعوض فنيًا عن تلك المباشرة التي تؤثر إلى الالتزام الصارم. وهذا تحليل منى، لاندفاع السياب في مجال الرموز والأساطير التي جاءت من كل صنف ولون: إسلامية ويونانية، شعبية وشعرية، تاريخية ومعاصرة...

وهذا جانب آخر يميز (المومس العمياء) عن مطولات السياب الأخرى. كما أن وجود (أنا الشاعر) كسارد أو راو خارجي، عليه بالأحداث قبل حدوثها وقبل قصتها، يجعل توجيه السرد بمشيئته المطلقة استباقًا وتأجيلًا وإيقافًا وتسريعًا واسترجاعًا، وهي أساليب لجأ إليها السياب في مناطق مختلفة من المطولة.

فالسرد في المطولة موضوعي، فالسارد < الشخصية وأكثر منها علما وصلته بما يروى تجعلنا نعدده ساردًا مطابقًا لمرويه، من حيث التبئير ووجهة النظر المتحكمة في العمل.

أما إذا جئنا إلى صلة المتن بالمبنى فسوف نمر بسلسلة من الصلاحيات نجملها كالآتي:

١- تستند المطولة إلى مرجعية متعددة، منها خبرة الشاعر^(١) اليومية بأحوال المبغي والبغايا، حيث كان ثمة مبغى عام في بغداد قبل ثورة ٤١ تموز ١٩٥٨، فقد أزيل هذا المبغي بعد قيام الجمهورية، لكونه رمزاً للإستغلال وإهانة المرأة.

٢- وتأخذ مرجعيتها من معتقدات السياب الثورية التي تشكلت بحكم انتمائه للحركة الشيوعية. وإن كان قد شابها شيء من التمرد في بقع معينة، كالحديث عن الأصل العربي للموس، والهامش الذي وضعه السياب حول ضياع مفهوم العروبة عندنا بين الشوفينية والشعبوية.

٣- وهناك مرجع مباشر عثرت عليه مصادفة في مجلة عراقية صادرة عام ١٩٣٠. حيث نشرت المجلة خبراً عن "موس عمياء يمزق جسدها شخص بثمان وعشرين طعنة"^(٢) وأحسب أن المجلة متداولة في الأربعينيات والخمسينيات، أو أن الخبر - كمرجع - سيظل يتردد حتى نزول السياب إلى بغداد للدراسة في عام ١٩٤٣.

ومن هذه الجوانب المرجعية الثلاثة، سوف يستمد السياب متنه القصصى الذى سماه إحسان عباس "الكيان التاريخى للقصة"^(٣). فنرى أن المتن الذى تتسلسل على أساسه أحداث القصة قبل نظمها، يتلخص فى أن امرأة اسمها (سليمة) عربية الأصل، فقيرة، يعيش أبوها من العمل كمزارع أجير، ويضطر بسبب الفقر إلى السرقة من حقل الإقطاعى الذى يقتله جزاء لعمله، فتصبح سليمة بغياً محترفة فى المدينة، ثم يعرض عنها الزبائن لأنها وصلت إلى سن الأربعين، وفقدت بصرها، كما فقدت ابنة وحيدة اسمها (رجاء) تموت فى المبغي وهى صغيرة، لأنها لا

(١) أشار إلى خبرة السياب الشخصية بالمبغي والعلاقات السائدة بين البغايا والزبائن، عيسى بلا بالمبغي فى: بدر شاكر السياب، ص ٧٨ وكذلك أشار إليه ناجى علوش فى مقامة المجلد الأول ديوان السياب، ص زز.

(٢) نشر خبر الموس العمياء فى المبغي العام ببغداد فى: مجلة الحاصد، العدد الأول - كانون أول، ١٩٣٠ - السنة الثانية، ص ٩ وأشرت إلى هذه الصلة بين الخبر وحبكة مطولة السياب فى كتابي: ما

لا تؤديه الصفة، ص ١٢٦. وفى: كتابه الذات، ص ١٦-١٧.

(٣) إحسان عباس: بدر شاكر السياب، ص ١٩٥.

تستطيع تغذيتها وسط بؤس المبغى، ومآسى زميلاتها فى المهنة. إن تلك خلاصة مركزة لما فى السرد القصصى من إمكان القص أو المتن المروى، قبل أن يخضع لضرورات المبنى الحكائى، أى تحول الحكاية إلى مبنى قصصى خاضع لضرورات القص وحيله التى ذكرناها سابقاً.

ولابد أن نتوقف عند حلقة أخرى فى المتن، وهى حادثة الاغتصاب الجنسى للمومس على أيدى جنود الاحتلال الذين شاءت الأقدار أن يدخلوا إلى بلدها:
والله - عز الله - شاء

أن تقذف المدن البعيدة والبحار إلى العراق
آلاف الجنود ليستجيبوا، فى زقاق
دون الأزقة أجمعين
ودون آلاف الصبايا، بنت بائعة الرقاق:
تلك الشقية: ياسمين.

والحيرة التى تملكنا هنا، مصدرها نحوى فى الأساس. فإذا كانت كلمة (الشقية) بالنصب، بدلا من (تلك)، واسم الإشارة يشير إلى المفعول به (بنت)، يكون الاسم: ياسمين، يخص البنت الشقية التى استباحها الجنود. ولما كان اسم المومس (سليمة) - بدليل تداعى ذكرياتها مع الأغنية الشعبية - فإن (ياسمين) ليست هى، بل إحدى صديقاتها زميلات مهنتها اللواتى تأسف لأنه:
حتم عليها أن تعيش بعرضها، وعلى سواها
من هؤلاء البائسات..

وقد شاء الله ألا يكن سوى حواضن أو إماء أو بغايا أو خادمت فهى تعرض مأساتها ومأساة سواها من النساء، عبر منظور السياب الإجتماعى نفسه، وانتصاره لوضع المرأة. إلا إن أغلب دراسى السياب "رأوا أن المغتصبة هى المومس نفسها"^(١) فمن تكون ياسمين إذن؟

(١) إحسان عباس: بدر شاعر السباب، ص ١٩٥ و ١٩٦.

أهى بائعة الرقاق الشقية، أمها، وقد اضطرت للعيش كبائعة خبز الأسرة، بعد مقتل زوجها الفلاح المتهم بسرقة حقل الإقطاعي؟
إذا كان الأمر كذلك، فالأجدر اعتبار (تلك) إشارة إلى (بائعة) وتكون حركة (الشقية) بالكسر، بدلاً من (تلك):
... بنت بائعة الرقاق

تلك الشقية: ياسمين

فتكون المستباحة هى سليمة المومس ذاتها، وهى بنت ياسمين بائعة الرقاق.
لكننى أرجح أن تكون (ياسمين) امرأة أخرى غير المومس، ولعلها جارتها (ياسمين) التى تتولى وضع الطلاء على وجهها وتزيينها استعداداً للعمل. وقد قصّ السياب قصة مومس أخرى هى، امرأة الشرطى التى تحدث سليمة عن مأساتها، واضطرارها إلى احتراف البغاء، بعد أن كان زوجها الشرطى خفيراً على البغايا، يعود متعباً إليها وإلى ابنتيه، ثم يشتريها أحد الزناة لتنتهى فى المبغى...
ولكننا نجد تلميحاً إلى سقوط سليمة بعد موت أبيها، فتلاقفها الرجال واستدرجوها بوعود الزواج، حتى تهامس الآخرون، ووصل الهمس إلى أبناء عشيرتها المتعطشين إلى دمها، فهربت لتعمل بغياً فى المدينة... فالرجال إذن هم الذين أسقطوها:

وتلقفوها يعبثون بها وما رحموا صباها

لم يبتغوها للزواج لأنها امرأة فقيرة

واستدرجوها بالوعود لأنها كانت غريره

وتهامس المتقولون فثار أبناء العشيرة

متعطشين - على المفارق والدروب - إلى دماها

فهل كان استطراد السياب وحرصه على مناقشة قضايا متعددة (كالقتل غسلاً للعار) على أيدي أبناء العشيرة، أو الغدر من الرجال لأن المرأة فقيرة، سبباً فى هذا الإبهام بصدد اغتصاب سليمة التى يقول عن مغتصبيها:

ليس الذين يغتصبوها من سلالة هؤلاء:

كانوا كآلهة مقطبة الجباه من الصخور
تمتص من فزع الضحايا زهوها ومن الدماء
متطلعين إلى البرايا كالصواعق من علاء
وأيا ما يكن، فالبنت قد اغتصبت وهى صبية، ثم فرت لتعمل كسواها فى
المبغى. وتلك حبكة شائعة اجتماعيًا حول سبب احتراف البغاء
وقد رأينا أن السياب يعمد إلى أغلفة داخلية من القص، أى مضاعفة الحبكة
الرئيسية بحبكات ثانوية، كإيراده - سريعًا - لقصة زوجة الشرطى، ثم مشهد بائع
الطيور الذى كان دخوله مناسبة لإيقاف جريان السرد، وإطلاق التداعى الحر عبر
استعادة سليمة لجزء من طفولتها القصية، وتذكره لمقتل أبيها.
ولكن ما يلاحظه الدارس بوضوح هو هيمنة (أنا) السارد الخارجى على
مجريات السرد كلها، وذلك واضح عبر أمثلة كثيرة نسوق منها: ما تسلل إلى وعى
المومس أثناء تداعياتها، وهو فى حقيقته أكبر من حدود هذا الوعى، وقد تآزر
عاملان على تسلله من وعى السياب نفسه، كسارد أو راوٍ عليم، العامل الأول: هو
هيمنة الراوى الخارجى وتوجيهه للسرد بقوة مطلقة، ثم الرغبة فى الوصف،
والمزج بينه وبين السرد. إذ ليس من المعقول مثلاً أن نتحدث المومس عن حلمها،
قائلة عن الحلم إنه كالشعر فى وزنه وقافيته ومعناه:
شيئاً هو الحلم الذى نسجوا، وما لا يعرفون
هو منه أكثر: كالحفيف من الخمائل والرياح
والشعر من وزن وقافية ومعنى، والصباح
من شمس الوضاء....

فكيف تحصل فى وعيها تصور ما للشعر، وهى الريفية المعذبة التى حرمت
من كل شيء، حتى التعليم البسيط؟

ومن أشكال الخلل المسجل على المطولة بسبب تجاوز الراوى لموقعه
وحدوده نظراً لمطابقته لمرويه تمام المطابقة ما وجدناه من تعبيرات على لسان
المومس أو غيرها من الشخصيات، وهى غير متداولة فى سياقها، وإنما بروعى

السارد نفسه كوصف زبائن المبغي بالزناة، ووصف البنت (رجاء) بأنها كانت النقاء في الفجور. ورغم أن السارد خارجي كلى العلم، وأن ينتجه عبر اللحمة هو سرد موضوعي لا ذاتي، إلا أنه اتخذ وسيلته إلى التأثير عبر شخصية المومس نفسها. وحافظ على ضمائر السرد الأساسية طوال المطولة، وهي ضمائر الغيبة. لكنه لم يكن محايداً إزاء بطلته، فكان يمحو أحياناً أية مسافة سردية سواء على مستوى الفعل (بالاسترجاع أو التزامن)، أو على مستوى التلطف (بالضمائر المشيرة إلى المومس بالغياب ثم بالحديث إليها كمخاطبة، وأخيراً استبطان وعيها بالتحديث بضمير المتكلم) وقد ساعد ذلك على تنويع مستويات السرد وعدم جمودها بالتحديد في شكل تلفظي واحد.

كما قدم السياب بطلته بشمول مزاياها وشخصيتها كاملة. فعرف القارئ أو المروي له، عمرها وتاريخ حياتها.^(١) واسمها الذي شملته المفارقة فتحول بعد عماها إلى (صباح)، وقادنا الراوي إلى أعماق الشخصية أيضاً، وأطلعنا على أفكارها وحسراتها وآلامها، ورغباتها المكبوتة حتى بالتخلص من الحياة. ولكن من الملاحظ أن السياب أهمل رسم الشخصيات الثانوية.

فإذا كانت المومس شخصية رئيسية قياساً إلى دورها في المطولة، ومركبة بناء على طبائعها المزدوجة ودوافعها، وذلك سر غناها كضحية ومراقب معاً، فإن الشخصيات الأخرى - الثانوية - ظلت هامشية وعابرة، تنقصها روح الحوارية القائمة على جدل الفعل الدرامي الخلاق، والحدث المتنامي. فاندمنت في سيرة الوصف، وجاءت باهتة عابرة، كشخصية الأب القتل، والبنت المسماة، بمفارقة أخرى (رجاء)، حيث لا رجاء ولا مل بعد موتها...

فيما نجد أن التسميات كلها أدت دوراً قصصياً معبراً عن وعي السياب بدلالة التسمية، وقيامها بوظيفة مباشرة... فهي تخدم المفارقة التي بُنيت عليها

(١) لا نغنى بتاريخ حياتها الاستعراض المفضل الذي تصوره كمال خير بك فنت (المومس العمياء) بأنها "من الحكايات البيوغرافية الأكثر ندرة لدى السياب" - حركة الحداثة، ص ٣٥٧. ويصفها إحسان عباس بالقسوة التقريرية. ينظر له: بدر شاكر السياب، ص ١٩٦.

المطولة. كما تقدم فهما (واقعيًا) للتسميات في إطار دلالتها الاجتماعية. فأسماء مثل (صباح ورجاء وياسمين وسعاد وزهور) هي من أسماء المدينة الشائعة فعلاً. أما سليمة فهو اسم ريفي متداول بكثرة.

وإلى جانب المفارقة الواضحة بحدّة في التسميات، أو في الأفعال (كدفع المومس أجرة النور الذي لا تراه!) وجدنا ملامح للمبالغة في الأفعال والأحداث بطريق المفاجأة أو المصادفات القدرية المهيولة مثل تتابع فعل الموت (الأب والبنت) وتعرض سليمة للاغتصاب بعد مقتل الأب، عماها وموت ابنتها وهجر الزبائن لها. وهي سلسلة ميلودرامية تطور عن بؤرة واحدة هي مجيء البطلة إلى المدينة (مدنسة ملوثة..). فاستطاع السياب إخراج موضوع شعري جذاب من هذا الموضوع الموصوف اجتماعيًا بالقبح^(١)، مستعينًا بالمذخور الرمزي والأسطوري، بكثافة لافتة حقاً.

ويرد الباحثون هذا الاهتمام المكثف إلى مؤثرات إليوتية في المقام الأول، وغربية عامة في معالجتها، كتشكلات فنية، تعزز هذا النمط المطول من القصائد السردية.

ولكن أثر أليوت يتعدى مجرد ذكر الرموز والأساطير، فيردها لؤلؤة "اللغة العامية"^(٢) التي استعملها السياب في القصيدة، وهو يشير إلى الأغنية الشائعة التي تتردد في القصيدة، مطابقة لأسم المومس:

..... وتلوب أغنية قديمة

(١) ينظر: عبد الجبار داود البصري، بدر شاكر السياب، ص ٧٩.

(٢) عبد الواحد لؤلؤة: البحث عن معنى، ص ١٢٠. ويشير إحسان عباس في: بدر السياب، ص ٢٠٢ إلى عذوبة الاقتباس من حياة الناس في أحاديثهم اليومية وأغانيهم إلى جانب أغنية (ياسليمة) قول السياب: وتوسلته: "فدى لعينك، خلني بيدي أراها"

عاذًا الاقتباس هو "فدى لعينك" نقلاً عن العامية العراقية التي يتكرر فيها القول لحيونك: ترحبًا. أما لؤلؤة (البحث عن معنى، ص ٢١٢) فبعد أن يشير إلى ما أحدثه السياب من تغيير في الأغنية الشعبية ليجعلها أقرب إلى الفصحى، أورد قول السياب (وتوسلته: فدى لعينك...) لكنه عدّ الاقتباس العامي في قول السياب (خلني بيدي على أساس أن العامية العراقية تقول: "خليني أشوف بيدي" عند شراء الفاكهة مثلاً وهذه إحالة بعيدة تقوم على رصد الانحراف من الرؤية بالعين إلى الرؤية باليد. فيما نرى أن عباس كان أقرب إلى تمثيل المرجع العامي للاقتباس في (فدى لعينك) ، وذلك للسياب حسية تصويرية لرغبة المومس في أن ترى، لا بعينها بل بيدها.

فى نفسها وصدى يوشوش: "يا سليمه، يا سليمه،

نامت عيون الناس. آه.. فمن لقلبي كى ينيمه؟"

ويبدو أثر إليوت فى شرح السياب لرموزه، وإثقال قصيدته بالهوامش الشارحة أو المفسرة. لكن ذلك النزوع إلى الشرح "جعل التضمين ينقلب إلى جهر، فضاعت بذلك ميزات مهمة فى شعره"^(١).

ولابد للباحث أن يشير إلى امتياز (المومس العمياء) بتكديس رموزها وأساطيرها، رغم أن تشكلها لم يكن بنائيا صرفيا، فهو مذكور بالاسم أحيانا، وبشكل عابر، قد يستغرق شرحه فى الهامش، أكثر من وروده البنائى أو الدلالى فى المبنى الحكائى للمطولة. وذلك ما دعا بعض الدارسين إلى أن "يعدوا السياب استعراضيا فى تكديس الرموز والأساطير، وكأنه ينطلق من الاعتقاد بأن مجرد ترديد الأساطير بأسمائها، يصنع رموزا"^(٢).

وللسياب عذر فى ذلك. فهو يبدأ بهذه المطولة تعاملًا حقيقيا واستراتيجيا مع الرموز الأسطورية والتاريخية. وكل بداية لا تخلو من حماسة. لذا جاءت المطولة معرضا بشتى الرموز التى إذا شئنا استقصاءها كلها يطول بنا المقام. لكننا نشير إلى أهمها كأنماط متعددة المراجع.

فمنها: قصة قابيل وهابيل، وميدوزا، وأوديب وطيبة وجوكست، ويأجوج ومأجوج، وبابل، وفاوست، وأبولو، وأفروديت، وغيرها كثير. لكننا إذا تعدينا المراجع، وهى دينية وتاريخية وفولكلورية ويونانية، وجئنا إلى الكيفية التى استخدمت فيها هذه الرموز، لوجدنا فنيته واضحة. فهى تأتى فى محلها من السرد أولاً دون إلصاق أو استيراد، وهى تعمق المستوى الدلالى للنص، كما أنها لا ترد حرفية بنصها، بل معدلة ومكيفة بحسب الحاجة الداعية لإيرادها.

وأكثر أنواع التناص مع هذه الرموز فنية وجمالية، ما جاء دون تسمية، كإشارته لبنيلوب فى قوله عن الرجال.

(١) لؤلؤة: البحث عن معنى، ص ٢١٦.

(٢) إحسان عباس: بدر شاكر السياب، ص ٢٠٤.

والآن عادوا ينقضون
خيطة فخيطة من قرارة قلبها ومن الجراح -
ما ليس بالحلم الذى نسجوه، ما لا يدركون...^(١)
حيث ينقضون (أو ينفضون) خيوط أحلامهم خيطة فخيطة. وكذلك إشارته
المختزلة إلى دون كيشوت فى قوله:

وأنت ويحك يا أخاها
ماذا تريد، وعم تبحث فى الوجوه، ويا أباه
اطعن بخنجرك الهواء... فأنتما لن تقتلها
ولكن أبلغ الإشارات الرمزية المذكورة دون مرجعها، هى الإشارة إلى العناء
السيزيفى القائم على تكرار العذاب دورياً، بعقاب إلهى محتوم لا مفر منه.
وقد تحكمت السيزيفية فى المطولة، فوجدناها عبر:

- ١- تكرار عذاب المومس كامرأة، تراث عذاب جنسها عبر التاريخ.
- ٢- انتقال المعاناة إلى ابنتها التى تموت فى المبعى.
- ٣- اختيار السياب لقصة ياجوج ومأجوج كأحد مظاهر السيزيفية وتكرار
العذاب، كما أضاف المخيال الشعبى إلى القصة، فكان ياجوج ومأجوج
يلحسان السور بلسانيهما كل يوم حتى يصير رقيقاً كقشرة البصل، ويتعبان،
وفى اليوم التالى يجدان السور قد عاد كما كان قوة ومتانة...^(٢)

(١) وجدت إشارة مختزلة أخرى لغزل بنيلوب الذى تنقضه، كلما اكتمل النسيج، فى قول السياب:
إنك تقطعين

حبل الحياة لتتقضيه وتضفرى حبلاً سواه،
حبلاً به تتعلقين على الحياة

(٢) شرح القصة وتحويرها شعبياً عن هامش السياب نفسه فى: الديوان، المجلد الأول، ص ٥٢٩.

٤- انعدام الإحساس بالزمن، عبر انعدام البصر لدى المومس، وافتقاد الأمل
بالخلاص، فى قوله:

وغداً بحبلك تشنقين، وأمس، ... وألف أمس - كأنما مسح الزمان
حدود مالك فيه من ماض وآت
ثم دار، فلا حدود

ما بين ليلك والنهار، وليس ثم سوى الوجود..
سوى الظلام، ووطء أجساد الزبائن، والنقود
ولا زمان، سوى الأريكة والسريـر، ولا مكان!^(١)

٥- خاتمة المطولة تشى بالدوران الزمنى على الطريقة السيزيفية، فحين أراد
السياب إنهاء مطولته، لم يجد سوى التكرار الزمنى:
الباب أوصد.

ذاك ليل مر...

فانتظرى سواه.

أى ان عذابها المعروض عبر ليلة من لياليها التى تصورها المطولة، سوف
يتكرر فى ليل آخر. والسياب هنا يربط الخاتمة بالمقدمة. فكأن خط سير المطولة
كان هكذا:

(١) ألا يبدو هنا فى بيت السياب خطأ ما؟ فقله:

ولا زمان، سوى الأريكة والسريـر، ولا مكان

فالأريكة والسريـر جزءان من المكان، ولا الزمان. فكان الصحيح أن يقول:

ولامكان، سوى الأريكة والسريـر، ولا زمان

لاسيما وأنه يقول فى البيت التالى لهذا البيت:

لم تحسبين ليالى السأم المسهداة الرتيبة؟

وهو انتقال إلى الزمن، يناسب ختام البيت الأول بكلمة (ولا زمان) كما نقترح

أطبق الليل ————— الليل يطبق مرة أخرى ————— ذاك ليل مر فانتظري سواه

فالحركة الاستهلاكية (الليل يطبق) تقودنا سرديًا إلى المحذوف الذى يسبق اللحظة السردية القائمة. وقد صرح السياب بذلك فى قوله (مرة أخرى). إذن فقد أطبق الليل من قبل... أما النهاية فتوضح العودة إلى زمن البداية عبر انتظار ليل آخر سيطبق مرة أخرى، كما أن سيزيف يبدأ كل صباح يرفع الصخرة إلى الأعلى لتتدحرج ثانية، وكما تنقض بنيلوب غزلها الذى نسجته، لتعود كل صباح للعمل من جديد...

ولابد لنا قبل أن نختم دراستنا للنزعة القصصية فى المطولة، أن نشير إلى توسيع السياب للجملة الشعرية، بحيث تستوعب المحاورات والتلفظات الأخرى، سواء كانت بالوصف المجرد من الخارج، أم جاءت عبر التداعى المنولوجى. وقد قدم السياب نماذج مبتكرة للتداعيات منها ما جاء متزامنًا متوترًا مع تكرار عبارة واحدة، كقوله:

وتحس بالأسف الكظيم لنفسها: لم تستباح؟

الهر نام على الأريكة قريبا.. لم تستباح؟

ثم عودته بعد أربعة أبيات للقول:

وتدق فى أحد المنازل ساعة.. لم تستباح؟

وقد خدم التكرار هذا الاسترجاع المتوتر كما قدم السياب نوعًا آخر من التداعى قائمًا على المناجاة كقوله:

لا تتركونى ياسكارى

للموت جوعًا، بعد موتى، ميتة الأحياء عارا..

وهو مونولوج طويل يستغرق ثلاثين بيتًا. وأحيانًا يعمد السياب إلى تجزئة الحوار فى البيت، كحديث المومس مع زميلتها:

- "كيف هو الطلاء؟"

وكيف أبدو؟"

- وردة.. قمر.. ضياء"

زور.. وكل الخلق زور

والكون مين وافترء

فهذه التقنية الحوارية تحيل إلى المسرح الشعري المحافظ على القوافي بنية البيت الموحد في تجزئة الحوار لإكمال التفعيلات... إضافة إلى أن المونولوج الدرامي الذي يشبه التقنية المسرحية، "قد يقدم من المعلومات في حل شفرات المونولوج نفسه في ضوء فهمنا للنموذج الصنفي"^(١)

ولا تقوتنا هنا الإشارة إلى الحبكات الصغرى في المطولة. وقد ساعد في خلقها، تبدل موقع المروى له. فالسياب يروى للقارئ أولاً، ثم يستدير ليروى لزبائن المبعي المعرضين عن المومس لعماهما، كما يجعلها تروى حياتها لنفسها في مونولوجات مطولة، كان المروى له الحقيقي فيها هو القارئ نفسه.

لقد تحكمت في المطولة رؤية حادة أراد السياب عبر السرد أن يوصلها إلى قارئه، حتى بتجزئته الحبكات وتعدديتها، كمنظر أو مشهد بائع الطيور، ودخوله إلى المبعي لبيع طيور الماء للمومسات، بعد أن ترنحت أعناقها الدامية كالأثداء المقطوعة، فقد تعدى الموت إلى كل شيء حتى الطيور، كما أصاب العمى الحياة كلها، فالعين المطفأة بلا نور، تقتل شهوة الزبائن.

يحدثنا أرسطو عن شجرة يقال لها (عين الشمس) لها منفعة في العين التي لا تبصر أن الخطاطيف إذا عمين أكلن منها فأبصرن، كما نقرأ في الملاحم العراقية القديمة أن لمردوخ أربع عيون تبصر كل شيء بافهو يعيد البصر إلى

(١) روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ص ٧٥.

الرجل الأعمى الصالح، ويتعدى بصره إلى عيني تيامات فيخلق دجلة في عينها اليمنى، والفرات في عينها اليسرى^(١). وهذه التعدية المعاكسة في (المومس العمياء) تستند إلى ميدوزا التي تحجر كل ما تقع عليه عيناها، فيما تفلح المومس العمياء في استنفار بصيرتها، لتحسن بها ما حولها، تعويضًا عن البصر المفقود.

ويهمني إنهاء لتقصي النزعة السردية في المطولة أن أشير إلى استخدام السياب لما يسميه صلاح فضل (لعبة الأقواس)^(٢) حيث لا تعنى الأقواس عند السياب أن الكلام مضمن أو أنه مقتبس، بل يستخدمها غالبًا للتعبير عن بدء الحوار أو نقل الملفوظات، كجزء من اهتمامه بالسطح الكتابي، أو الحيز المكاني للنص على الورق.

لقد تطور استخدام السياب لعلامات الترقيم في هذه المطولة، وأصبح (البياض) خاصة فواصل كاملة، تحدد الانتقالات الصياغية والدلالية. فهناك سطر منقط بنقاط على طول البيت، يعلن نهاية مشهد بائع الطيور. وهناك بياض أكبر يشكل ثلاثة أبيات، يعلن نهاية القصة الثانوية عن زوجة الشرطي، وغيرها من وقفات البياض التي تمهد لانتقالات دلالية أو بنائية..

كما قام السياب بتوزيع النقاط في مفتتح الأبيات أو وسطها أو خاتمتها.

فمثال البياض في مطلع البيت:

.....وتلوب أغنية قديمة

ومثاله في وسطه:

برق ويطفأ.... ثم تحكم فرقها بيد، وفاها

بيد،

(١) ينظر: حاتم الصكر، ما لا تؤدية الصفة، ص ١٢٣.

(٢) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٧٥. ويراجع هذه الكتاب ص ١٩٥.

وفى آخره:

أو كالجرار الباليات، كأسطوانات الغناء...

ولا نشك في أن البياض يحيل إلى مسكوت عنه، غير متعين، لكنه ذو دلالة معنوية.

وكذلك نرى إفراط السياب في تثبيت علامات الترقيم، كالنقاط وعلامات التعجب والاستفهام والفواصل، ويعمد إلى وضع خط صغير قبل بعض الحوارات أو التدايعات، وبكثير من الحمل الاعتراضية.. وهى تدل على عناية بالملفوظ، وإدراكه للطابع الدرامى لعمله، وهو تجسيد لنزوع قصصى لدى الشاعر إذ يستفيد من سياق النشر المحافظ على علامات الترقيم.

ولكن الملاحظة التى سنختم بها تحليلنا، تشير إلى ثبات المطولة من الناحية الإيقاعية. فأطوال الأبيات ثابتة تقريباً إلا فى حالات قليلة. كما أن الشاعر استجاب لعدد ثابت من تفعيلات بحر الكامل (متفاعلن) وجوازاتها، وحافظ على القافية المقيدة.. وكان هذا الثبات الإيقاعى والغنائية العالية المجسدة بالوصف، علامة على تمسك الشاعر بالقصيدة، ورفضه الانغماس فى القصة ونسيان جنس القصيدة الذى يتحكم فى قوانينها الداخلية.

وهكذا نشأ تعارض أقوى من أى تضاد آخر، بين الشعر وبناء الوصفية- مما كان الراوى يضخه تعليقاً وشرحاً، وبين السرد كما كانت بطلة المطولة تريد أن تجسده فكان الشعر يؤثث وصفيًا ما تريد الشخصية أن تثبته سرديًا وهذا جانب تتازعى مهم بين القص والشعر فى القصيدة المطولة، كان ذا أثر فى تأخر ظهورها، أو محدوديتها فى الشعر العربى الحديث.

الفصل الثانى

قصيدة الواقعة التاريخية

نتوقف فى هذا الفصل عن نمط من النزوع السردى فى الشعر العربى الحديث، يتسم بشمولية واسعة وامتداد، لأنه يستحضر الواقعة المرتبطة بالزمن الماضى، ويحررها من تاريخيتها، ليدرجها عبر المعالجة المعاصرة، فى صميم الحاضر.

وبهذا تكون قصيدة (الواقعة التاريخية) أشمل وأعم من قصيدة (القناع التاريخى) أو (قصيدة الرمز المقنع)، رغم أنهما تستمدان تحققهما ووجودهما النصى، من معين واحد هو التاريخ.

ولابد أولاً من الإعلان عن احترازنا إزاء الاستخدام الحرفى للتاريخ، نظماً أو تضميناً برمته، دون تعديل أو تكييف معاصر، ودون إشارة أو إحالة إلى عصر الشاعر وهمومه ومشكلاته.

إن ذلك النظم الذى دشنه شعراء النهضة وفترة الإحياء أو الانبعاث، يتسم بارتهان النص الشعرى بالواقعة التاريخية ضمن زمنها الخارجى أولاً، وضمن تسلسل الوقائع الأخرى الحافة بها، لأن القصد الذى يلجىء الشعراء إلى هذا الفن (أى نظم الوقائع التاريخية) كان خارجياً، يأتى من التاريخ أولاً، لا من النص نفسه، فيكون وجود (التاريخى) فى (الشعرى) هدفاً لا وسيلة، وفى الأغلب يتجه الهدف إلى غرض تربوى أو تعليمى أو أخلاقى أو قومى، يستثير الهمم، ويذكر القارئ بدروس التاريخ ليتعمق انتماءه إلى أمته وإحساسه بعظمتها وسمو ماضيها، مما لا يليق معه أن ينالها الهوان فى حاضرها.

ولكن قصائد النظم التاريخى تلاحق الجزء الأول المعلن من هذا الهدف، فتعكف على استرجاع أحداث التاريخ، لاسيما الفتوحات والمعارك والانتصارات،

ومفاصل القوة والمجد في الماضي العربي، وتنظم جزئياته، كما في قصائد شوقي الطويلة حول ملوك العرب وعظماء المسلمين، وفتح الأندلس، وغيرها من الموضوعات المتميزة بأنها كتلة من الوقائع والأخبار، يقف الشاعر بعيداً عنها، لينظمها كما حصلت أو رويت، مكثفياً باستعادتها دون إقحام ذاته في سردها أو ترميزها، ودون الانعطاف بها إلى اللحظة الزمنية الراهنة.

لقد كان تضمين وقائع التاريخ في القصائد موضوعاً نقدياً وجمالياً منذ أقدم العصور، وقد تحدث فيه أرسطو طاليس، حين أوضح أنه لا مانع يمنع من أن يتخذ الشاعر موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلاً، لأن "بعض الحوادث التاريخية بطبيعتها محتملة الوقوع، ممكنة"....^(١) لكنه يستدرك موضحاً الفرق بين الشاعر والمؤرخ، فالمؤرخ "يروى الأحداث التي وقعت فعلاً، والشاعر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلى، بينما التاريخ يروي الجزئى. لهذا كان الشعر: أسمى مقاماً من التاريخ"^(٢).

ولكن المرحلة الشفاهية في حياة البشرية، أوجبت فيما يبدو، إسناد دور المؤرخ للشاعر، مادام هو القادر على النظم الذى بواسطته يتلقى القراء والطلاب والمستمعون وطالبو الحكم والمواعظ، مادة التاريخ المجسدة في وقائعه المجترأة أو المقتطعة من سياقها الزمنى. لذا كانت (الإلياذة) و(الأوديسة) شعراً ملحمياً يصور وقائع التاريخ، كما دونتها الذاكرة الشعبية، وما أضافته من أبطال وحوادث..

ولا تتوقف مهمة رواية أحداث التاريخ ووقائعه على الشعر، فقد ظهر في السرد أيضاً كثير من الأعمال التي تقوم بقص وقائع التاريخ، وخير مثال لها في العربية سلسلة (روايات تاريخ الإسلام) لجرى زيدان، الذى يعد مثلاً نموذجياً للرواية التاريخية (historical novel) التى يعرفها المعجم بأنها "سرد قصصى يدور حول حوادث تاريخية وقعت بالفعل. وفيه محاولة لإحياء فترة تاريخية بأشخاص حقيقيين أو خياليين أو بهما معاً.. لا تكون له - أى المؤلف - حرية التصرف فى

(١) أرسطو: فن الشعر، ص ٢٨.

(٢) نفسه: ص ٢٦.

تغيير الحوادث أو الأزمنة التاريخية. ويلاحظ أن للرواية التاريخية وظيفة تربوية واضحة، وهي أن تصب التاريخ في قالب جذاب، وخاصة للشباب الذي قد يمل التاريخ في منهجه المدرسي^(١).

ويشمل هذا الاتجاه في نظم التاريخ سرديًا أو شعريًا، بعض الأعمال المسرحية التي ارتهن موضوعها بالواقعة التاريخية، بحيث لم يتعد دور الكتاب في بعض الأحيان، اختيار الشخصيات وترتيب الأحداث مجددًا، مع إضافة بعض الشخصيات المتخيلة التي لا تؤثر في سياق الأحداث، وذلك ضمن ما يعرف بالنزعة التاريخية أو التأريخ (بالهمزة) historiography وتعني "تسجيل الأحوال والأحداث التي يمر بها مجتمع ما في حقبة تاريخية"^(٢). ويكون على المؤرخ ترتيب الحقائق التاريخية وتوثيقها وجمعها، بما يتلائم مع ميوله، تفريقًا لهذا العمل عن التاريخ (بدون همزة) history - الذي يُعرّف بأنه "جملة الأحوال والأحداث التي يمر بها كائن ما. وتصدق على الفرد والمجتمع.. كما تصدق على الظواهر الطبيعية والإنسانية"^(٣).

ولكن ما يبدو لنا في ظاهرة إقصاء للذات، ونزوعًا نحو الموضوعية؛ في القصص والمسرحيات والأشعار التاريخية، ليس في حقيقته إلا اكتفاء بمهمته النظم وترتيب الأحداث دون ابتداع، فالذات هنا منسحبة لصالح الوقائع التي تنوب عنها، وليس لصالح وجهة نظر موضوعية يحركها الشاعر كمسؤول عن السرد، أو ما تعارفنا عليه بالتبئير وتجسيم وجهة النظر من موقع محدد.. فالشاعر أو الروائي أو المسرحي مبتعد في الأعمال التاريخية إلى درجة يفقد معها السيطرة على السرد، ويظل له دور واحد فقط هو الربط بين مجموعة من الأحداث التي انتخبها لتعبر عن الواقعة التاريخية بموضوعية.

(١) مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص ٢١٥.

(٢) مجدى وهبة: معجم مصطلحات الادب، ص ٢١٧. ويشير إلى ذلك بشبندر في نظرية الأدب...، ص ٢٢.

(٣) مجدى وهبة: معجم...، ص ٧١٢. ويرى بشبندر أن مصطلح (التاريخ) يشير عادة إلى أحداث الماضى التي تستعاد في تتابع وفي ترتيب زمنى، مع افتراض أنها تتسع بصورة موضوعية نظرية الادب...، ص ١٢٢.

فضلاً عن ذلك، فإن الموضوعية "غائبة عملياً عن كتابة التاريخ لأن طريقة اختيار الحقائق التاريخية وترتيبها يمكن أن تنتج نسخاً مختلفة من التاريخ"^(١). ولعل الأدب الذي يدخل التاريخ في إطاره، لا يتحدد إلا بالطريقة أو الكيفية^(٢). وما دمنا في مجال صلة التاريخي بالأدبي، عبر مقياس الذاتية والموضوعية، فلا بد لنا أن نشير إلى أن الأدب -كإبداع- قادر على أن يجعل الذاتي موضوعياً، والموضوعي ذاتياً... وهو ما لا يستطيع ناقل حقائق التاريخ إلى حقل الأدب أن يتجاوزه، لأنه ضروري على مستوى التلقي، فحقائق التاريخ بمجرد ترتيبها بكيفية أدبية، داخل السرد، أو الشعر، فإنها سوف تُقرأ كأدب بدل أن تُقرأ كتاريخ^(٣).

لقد تميزت علاقة الشاعر العربي الحديث بالتراث كمادة معرفية، ومرجعية شعرية، بأنها انعكاس لوعي الشاعر بالتراث كمنجز إنساني؛ وليس كتلة آتية من الماضي علينا قبولها كاملة، والانحباس داخل قدسيته. وبذلك ينقل الشاعر المعاصر - والفكر الشعري الحديث عامة - تأثير التراث إلى الذات، وتكون الذات الشاعرة عاملاً أساسياً في العثور على (تراثها) ضمن التراث، ويكون لها من بعد، أفق واضح تنشأ عنه رموزها الشخصية والخاصة، وتبدع كذلك كيفيات (وطرائق) ظهور التراث في القصيدة^(٤) وتخطى مفهوم الماضي الذي حصر فيه السلفيون معنى التراث؛ ورفض مفهوم التجاوز أو القطيعة مع الماضي؛ بالمعنى السطحي المتضمن - إضافة إلى دلالات الجهل بالتراث كمصدر معرفي، ومنجز روحي - خلافاً في تصور الصلة بين الشعر ومرجعياته أو مكوناته، وفي مقدماتها الموروث المجرد في رموز وأساطير وملاحم وتقاليد وإبداع خالص

(١) بشبندر: نظرية الأدب.....، ص ١٢٢.

(٢) إننا "في التاريخ نبحت ونسأل عن الحقائق هل هي صحيحة أم فاسدة". وفي الشعر "نسأل كيف تجلت المادة التاريخية وكيف تشكلت أو تصورت" نذير العظمة: (تفسير العربي)، مجلة علامات، ديسمبر ٩٤، ص ٩٢.

(٣) بشبندر: نظرية الأدب...، ص ١٢٣.

(٤) تناولت - في دراسة لي قدمتها إلى إحدى الحلقات الدراسية في مهرجان المربد الشعري - موضوع (الوعي الشعري بالتراث - مرحلة ما بعد الرواد). ونشرتها في كتابي: الأصابع في موقد الشعر، ص ١٢٣ - ١٤٧.

ولكن التاريخ يظل مركز جذب للشاعر الحديث، بما يقدم من أمثولات وعبر مترشحة ومصفاة، بهيئات سردية مرزمة أو مختزلة في حركات لها أثر دلالي تعجز عنه المباشرة والتقريرية والغنائية الصارخة.

وهذا عامل ثان - إلى جانب الوعي بالموروث كحاصل قومي تراثي - يسهم في الاتجاه نحو التاريخ، بوعي جديد.. وذلك لما فيه من اكتناز سردي ومحمول دلالي بليغ، مع الاهتمام بالكيفية التي يظهر فيها نصيًا.

وسوف يكون نموذجنا التطبيقي في هذا الفصل، هو شعر الشاعر أمل دنقل الذي توجه، في أغلب نصوصه، إلى الحدث أو الواقعة التاريخية وراح يعانيها ككتلة وحدة التفاصيل والأجزاء، لا ينتزع منها قناعاً أو رمزاً ليقدف به في سياق معاصر واضح الدلالة؛ بل يحافظ على (سياقية) الواقعية كلها، و(زمنيته) و(شخصياتها)، ويرويها من الخارج متقمصاً دور الراوى وصوته، لكنه يقوم في حقيقة الأمر، بعملية (استعارة) قوية، يماثل فيها - بذكاء ودون مباشرة - بين سياق الواقعة المستدعاة والمستحضرة شعرياً، وبين اللحظة الحضارية الراهنة في حياة الوطن. وإذا كنت أسمى قصيدة أمل المتكئة على التاريخ (قصيدة الواقعة التاريخية) فإنني أحتكم في ذلك إلى استمداده من وقائع التاريخ العربى والإسلامى، والإنسانى بشكل نادر، واستعارته تلك الأمثولات الكلية تذكيراً بما يدور فى عصره.

وقد ذهب النقاد إلى أن "شعر أمل دنقل من النماذج التى تتعامل مع التراث فى محاولة توظيفية عبر رؤية معاصرة"^(١) وأرى أن هذا التشخيص، رغم سلامته كنتيجة لقراءة شعر دنقل، لا يؤكد تميزه وخصوصية (تعامله) معه، أو

(١) صدوق نور الدين: حدود النص الأدبى، ص ١٦٩.

ويرى سيد البحرأوى "أن التراث كان مصدراً رئيسياً لتشكيلات الشاعر" البحرأوى: فى البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ١٥٣. وهو يؤكد تميز أمل فى التشكيلات المتعددة لما هو تراثى، ولوظائف التراث المختلفة. ينظر: نفسه، ص ١٤١.

توظيفه، والوعى المحرك لهذا التعامل، فضلاً عن إغفال الكيفيات الفنية الخاصة التي ظهر بها اعتماده (التراث).

لكن مانوافق عليه فى سطور الرأى السابق، هو وصف الرؤية بأنها (رؤية معاصرة) لاقصاء أى نزعة ماضوية أو رجوعية أو سلفية؛ تأخذ شكل اجترار وقائع التراث وأحداثه ورموزه، والانحباس فى أبعادها ومفرداتها وتفاصيلها.

لكن قراءة لتراثيات دنقل - رموزاً ووقائع - ستنتقل من إطار (التاريخ) تحديداً، لا (التراث) بشكل مطلق، لما وقر فى نفسى - عبر قراءة دنقل المتكررة - من أنه شاعر (تاريخ) أكثر منه (شاعر تراث)، لكن ذلك لا يعنى نفى التعامل الحديث والرؤية المعاصرة؛ ولا يتناقض معهما.

وإذا عدنا إلى تفوهات أمل دنقل نفسه، وإحساسه بأهمية التراث داخل النص الشعرى الحديث، ونصه هو تحديداً، فسوف نتعرف على دوافع استخدام التراث بهذا الشكل الواسع والواضح فى شعره، وكذلك على رؤيته الشخصية، وأهدافه وستراتيجياته الفكرية الكامنة وراء هذا التوظيف الفنى لفترات.

يقول أمل فى إحدى مقابلاته الصحفية، متحدثاً عن (استلهام التراث العربى): « إنه جزء هام من تطوير القصيدة العربية ... و ... يلعب دوراً هاماً فى الحفاظ على انتماء الشعب لتاريخه، ولكن يجب التنبيه إلى أن العودة للتراث لا يجوز أن تعنى السكن فيه، بل اختراق الماضى كى نصل به إلى الحاضر، واستشراف للمستقبل. لقد تأثرت فى بداية حياتى بالتراث الأغريقى، وكتبت أيضاً قصائد استلهمت فيها التراث الفرعونى، لكن تواصلت مع الناس لم يبدأ إلا عندما استخدمت التراث العربى»^(١).

(١) حديث مع أمل دنقل فى مجلة (التضامن) نشر عام ١٩٨٣. نقلاً عن خالد الكركى: الرموز التراثية العربية فى الشعر ... ، ص ٨٩. ويصدد تاريخ الحديث المنشور؛ يذكر سيد البحراوى تاريخاً آخر هو ١٩٧٣. ينظر هامش البحراوى فى كتابه : فى البحث عن لؤلؤة المستحيل، المخصص لدراسة قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) لأمل، ص ١٤٢. وهناك اختلاف فى اليوم والشهر أيضاً.

وفى هذا المقتبس إعلان - وإن يكن خارج التحقق النصي - عن الرؤية الدافعة لاستخدام التراث وتوظيفه لدى أمل دنقل.

وأول ما سنجده، إن نحن فككنا هذا الإعلان النظرى، هو أن أمل يحفظ لهذا الاستلham التراثى بدور تطويرى فى مجال حداثة القصيدة العربية التى تبحث لها - مع جيل دنقل خاصة وشعراء ما بعد الرواد عامة - عن طرق جديدة، وأساليب مبتكرة..

لقد كانت الاستعانة بالتراث وجانبه التاريخى خاصة، من أهم مرتكزات قصيدة الرواد ومن تلاهم، وقد رأينا فى الفصول السابقة من دراستنا؛ تعدد كىفيات (ومظاهر وأنماط) تلك الاستعانة؛ سواء من خلال المطولة الشعرية أو أسلوب الرمز والقناع أو استخدام الأسطورة، مع تقنيات وتشكلات طريفة، تنطلق من أبعاد الغنائية والمباشرة؛ وتعميق الدرامية والسرد ونزعة القص فى القصيدة، مع تعميق شعريتها وحداثتها أداء وخطاباً.

ولاشك أن الاقتراب من التاريخ والتراث كمنجز حضارى وروحى وإبداعى فى داخله، إنما يتم بجاذبية الحرية كهم أساسى لجيل التحديث فى الشعر العربى؛ والبحث عن فضاءات لمفهوم الحرية والعدالة والمساواة والكرامة والاستقلال. وهى مفاهيم تتقدم لها الدلالة والوقائع فى التاريخ العربى، وإن فى هوامشه المنسية أو الدلالات المغيبة عن كتابته الرسمية.

يكون الاستلham التراثى إذن، تطويراً للقصيدة العربية، لأنه مجافاة؛ لهيمنة الذات وضماىر (الأنا)، وإقصاء للغنائية التى أورثت الملل فى القارئ وهو يتلقى مواقف مكررة، ترسخ المباشرة والتقريرية فى موقف الشاعر أو موقعه إزاء موضوعه. ولا نشك فى أن مانسميه (وعى التلقى) كان وراء هذه الهجرة إلى الماضى، متجلية فى التراث إنسانياً وقومياً ووطنياً، فلقد أصبح الشعراء المجددون على يقين، بأن صلة القراء بقصائدهم تضعف وتنقطع، كلما أوغلوا فى المباشرة والخطابية والشعارات، لأنه ليس مايريده المتلقى المعاصر من الشعر.

لقد بات الخطاب العربى مضجراً؛ وهو يعطل الهزائم، أو يتحايل عليها بالتسميات من قبيل (خسرناً معركة ولم نخسر حرباً) أو (المهم الكرامة لا ما نحصل عليه مباشرة من الحروب) وغير ذلك من التعديلات والتكيفات اللغوية للهزائم والخسائر والظلم والفقر.. فكان على الشعر أن يصل إلى المتلقى عبر ما يدهشه ولا يكرر ما تمجه حساسية المتلقى.

وهذا ثانى استنتاجات قراءاتنا للمقتبس الأنف من حديث أمل. حيث يشدد على (التواصل) أو ما يسميه فى مناسبة أخرى (الإيصال)^(١). وهو يستخدم المصطلح المتداول فى الخطاب النقدي والشعري التقليدي، أعنى (الناس) مرادفاً للجماهير أو ما يسميه الخطاب الشعري المعاصر ومناهج النقد الحديثة بالمتلقى أو المتقبل، تأكيداً لدور القارئ فى التفاعل مع النص.

ولا يعنى دنقل، دون شك، الوضوح أو انكشاف المعانى والدلالات؛ فلو كان ذلك هو قصده من التواصل والإيصال، لاكتفى بالمباشرة؛ وإعلان النص الشعري عن مغزاه أو دلالاته وأهدافه دون عناء، أو تقنيات واستعانات فنية وفكرية.

لكن حديث دنقل، هنا، يتناول الآثار أو الانفعالات المترتبة على تلقى القراء لهذه النصوص، كما أن الأمر يتصل بستراتيجيات نصية تعمل داخل شعر أمل، يمكن إجمالها دون تفاصيل - كى لا نشتغل بما هو غير شعري - بالقول أنها نزعة تقديمية، ترى فى تبصير الناس بواقعهم وما يجرى لهم، مسؤولية وطنية وأدبية معاً، وترى فى التراث أو وقائعه الدالة تحديداً، عنصراً للإيقاظ والتنبيه والوعى.

وهذا ما تؤكد نوعية الوقائع والأحداث والأقنعة التى يستهلّمها أو يوظفها أمل، وسنأتى عليها فى مكانها من هذا المبحث، لكننا نقول هنا إنها - أى تلك المستلزمات من

(١) حين يقول: « .. من ناحية أخرى فإن استخدام التراث يتيح إمكانيات تساعد على الإيصال » نقلاً عن البحراوى : فى البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ١٤١.

التراث - تنتمي إلى نوع رافض من الشخصيات، ومتمرد ومناوئ، كما أن الأحداث ذات دلالات تعادل ذلك الرفض والتمرد والمناوئة، كرفض الصلح مع الأعداء أو الخروج على الإجماع والتشبث بالوطن ... إلخ.

وهنا نصل إلى ثالث استنتاجاتنا؛ وهو يتصل بتمدد الماضي عبر وقائعه الدالة المضمنة شعراً، ليلا مس حاضرننا وواقعننا المعاصر. بل ليجتازهما إلى «استشراف المستقبل» بعبارة المشاعر.

وهذا الاختراق الدالالى للماضى، يتم بمسؤولية فنية وجهد خاص، إذ يتطلب الأمر تعميم المغزى والدلالة دون إفصاح، كى لا تفسد الدلالات؛ ويكون الدال ومدلوله أو وجهها الاستعارة (المستعار، والمستعار له) متساويين بشكل ألى ساذج. إن استعارة الماضى هنا، تصبح استعارة موسعة ومنفتحة - لا على استلاف الواقعة من سياقها الماضى فحسب - بل أداة فنية بلاغية تنطوى على مغيب أو محذوف هو المشبه به دائماً، أو المحال إليه، أى الحاضر الذى يخترق الماضى زمنه من أجل الوصول إليه.

وهذا هو جوهر دلالة عملية التناص والتعديل الجارى عليها. فهنا لن نعثر على إجراءات تناصية تقليدية، أى وجود نص سابق فى نص لاحق مضمناً أو معارضاً أو مندرجاً فى ثناياه. بل سنجد تناصاً بلا تفاصيل وإشارات وتلميحات، لأن إطاره فى أصل استخدامه قد خضع للتمدد والتوسيع.

وإذا عرفنا « أن التناص خصيصة أساسية ورئيسية فى شعر أمل دنقل، فضلاً عن كونها من أخص خصائص الشعر الحديث بعامة»^(١)، فسيكون فهمنا لزمن الواقعة ومفرداتها ودلالاتها، متلوناً بهذه الأطياف التى يشيعها التناص كعملية معقدة ذات كفيات متعددة، « منها ما يتم صناعته عبر امتصاص - وهدم فى الآن نفسه - أفراد

(١) سيد البجراوى : فى البحث ص ١٤١.

النصوص الأخرى للفضاء المتدخل نصياً، وذلك ينفي المقطع المتناص أو الدخيل نفيًا كلياً أو جزئياً»^(١). وهذا عين ما يفعله أمل دنقل في استدعاء شخصيات التراث وأحداثه ورموزه ووقائعه.

وأخر ماسوف نشير إليه في المقتبس الآنف من حديث الشاعر هو نوع المفردات التراثية المستعان تبها أو الموظفة في شعره. فهو يسمى ثلاثة أنواع متدرجة زمنياً وحضارياً تبدأ بالتراث الإغريقي الذي لم يكن أمل وحده، من بين زملائه شعراء الحداثة، واقعاً تحت تأثير مفرداته وأساطيره ورموزه، ثم التراث الفرعوني المرتبط بماضى مصر - وطن الشاعر - وما يمثله من صفحات مشرقة في كتاب حضارة وادي النيل، ورسومه الباقية - فناً ومعماراً وحكايات وأساطير وإبداعاً - ذات حضور قوى لا يمكن لشاعر دقيق الإحساس والالتقاط أن يتغاضى عنه .

ولكن المحمول القطري الذي ينافى المنحى القومى والتوجه العروبي لجيل أمل وجمهرة مثقفي الوطن العربي في الستينيات، هو الذي عجل في انتقال الشاعر إلى أفق أوسع هو التراث العربي الذي يندرج فيه اصطلاحاً ومفهوماً: التراث الإسلامي، والشرقي أحياناً، نظراً للتجاور والمؤثرات الجغرافية والروحية والدينية المشتركة.

لكن أمل دنقل يعطى لانتقالته التراثية العربية بعداً تواصلياً؛ فيرى أن (تواصله مع الناس) بدأ حين اعتمد كسراً ووقائع وأحداثاً من التراث العربي. لأن هذه المستلزمات والاستعانات جزء من ماضى القارئ، ولحظات التنوير القليلة في فكره ووعيه.

ولكن تضيق الهدف التقبلي للشعر، وحصره بعبارة (التواصل مع الناس) يقلل من الجدوى الفنية والجمالية لاستلهام التراث العربي.

فلو كان الأمر منحصراً في (التواصل مع الناس) لأمكن الاستعانة بشتى أنماط التراث الإنساني والوطني، ومختلف أنواعه، ووضعها في إطار تلك الغاية التداولية

(١) جوليا كريسيقا : علم النص، ص ٧٨ - ٧٩.

العابرة (التواصل مع الناس) دون تخصيص قارئ الشعر أو متلقيه، وهو المخاطب الضمني في العادة، لا الإنسان الاعتيادي غير المتذوق أو المتفهم للصياغة الشعرية وخصوصياتها.

أعنى أن تحقيق هدف (التواصل ..) كان سيتم أيّ ما تكن أنماط التراث المستخدمة : أغريقية أو فرعونية أو عربية أو إسلامية ... فهي موظفة لستراتيجية (التواصل) ذات الصيغة التفاعلية بين الشاعر والجمهور، ولا يخفى أن لها محمولاً أيديولوجياً ببناءً، مؤداه أن هذا التوظيف التراثي في النص الشعري، لم يكن لدواع فنية خالصة، بل غلب الجانبى التداولي وتحقيق غرض التأثير في (الناس) عبر معالجة مشاغلهم وهمومهم الموضوعية .. فهي استعانات واستلهايات غير ذاتية، بل لادور للذات الشاعرة فيها.

وسنعثّر في أحاديث ومناسبات لاحقة، تعبيرات للشاعر، تلخص الهدف من استلهاهم وقائع التاريخ وتوظيفها شعرياً، منها : إثارة اهتمام الناس بالتاريخ عن طريق الفن، وإعادة تذكيرهم بتراثهم^(١).

ولكى لا نبخس حظ الشاعر في النزوع التحديثي، نلفت النظر إلى تأكيده على (طريق الفن) كسبيل لإثارة اهتمام الناس بتاريخهم. فالشاعر لا يريد أن يأخذ دور المؤرخ المكتفى بإثارة الاهتمام بالتاريخ عبر ترتيب وقائعه. ولا دور الواعظ الأخلاقي الذي يركز جهده في اشتقاق الدروس والعبر والدلالات الوعظية، بل يريد أن يكون (الفن) سبيل التعامل مع التاريخ أولاً، وقناة توصيله للناس، واتصال الشاعر بهم.

(١) سيد البحراوى: في البحث ...، ص ١٤١ و ٢٢٦. ويلحق البحراوى بدراسته لقصيدة أمل (مقابلة مع ...) حواراً، أجراه مع الشاعر عام ١٩٨١. وجاء فيه قول أمل : « أنا أواجه مشكلة أنتى شاعر قومى أوصى قيماً قومية داخل الإنسان، من بين هذه القيم القومية الإلتواء التاريخى. وكى يحس فرد ما أنه منتّم تاريخياً، لابد أن تذكره بأساطيره وتاريخه وتراثه ... وبطريقة فنية، فأنا أستخدم الأساطير والتراث الفنى ليس فقط كرموز، وإنما أيضاً، لاستنهاض أو لإيقاظ هذه القيم التراثية والتاريخية فى نفوس الناس» ينظر : نفسه، ص ٢٢٦.

وهذا الاتصال الفني بالناس وتقديم التاريخ (بطريقة فنية) يوجب البحث عن تشكلات طريقة، ستجد أن أمل لم يدخر جهداً في إنجازها، وهو ما سنبحث عنه في الصفحات التالية ... إذ أن أمل قد عدد أنماط التراث رغم صحة ما ذهب إليه النقاد من أن « أبرز استخدام للتراث في شعر أمل هو استدعاء الشخصيات القديمة وتلبسها والحوار معها »^(١) ولكن صلة الشاعر بهذه الشخصيات لاتقف عند حدود (القناع) ومفاهيمه وتشكلاته الشائعة، بل نجد لديه تشكلات متنوعة لجمالها في الآتي، ناظرين إلى موقع الشاعر سردياً، وابتعاده عن المروى، ومفارقته له أحياناً أو مطابقتها له غالباً، ولكن بلسان راوٍ آخر: هو الشخصية أحياناً، أو راوٍ خارجي آخر ليس الشاعر بالضرورة، وبذلك يجرى توسيع للقناع فتكون القصيدة متقنة بواقعة تاريخية لا يوجه شخصية منفردة أو مفردة. وبذا تصبح لدينا ثلاثة أنواع مستخدمة من تناص القناع التاريخي.

أولاً : قناع خالص : تتطابق فيه شخصية الراوي مع شخصية القناع. أو أن الرمز التاريخي المقنع هو الذي يروى ويتحرك وينجز السرد في القصيدة. وذلك يعني تطابق الشاعر مع قناعه: موافقة أو مخالفة. كما في قصيدة (كلمات سبارتكوس الأخير)^(٢) التي يتحدث فيها سبارتكوس بعد صلبه، ولكن الشاعر حاضر من وراء القناع؛ لأنه ينجز لعبة سينمائية أو حيلة صورية معروفة هي (المزج) الذي يشير إلى الصوت الناطق في القصيدة، لكن تتبع حركة الأصوات يرينا أنها جميعاً صوت واحد هو (سبارتكوس)^(٣).

معلق أنا على مشانق الصباح

(١) سيد البحر اوى: (الحدائق العربية في شعر أمل دنقل)، ضمن كتاب (دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا) تحرير فخرى صالح، ص ١٢١.

(٢) من ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة). ينظر : أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص ١٤٧.

(٣) صلاح فضل : الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل ، ضمن كتاب (دراسات نقدية ...)، ص ١٠٠.

وجبهتى . بالموت - محنية

لأننى لم أحنها ... حية !

* * *

يا إخوتى الذين يعبرون فى الميدان مطرقيـن

منحدرين فى نهاية المساء

فى شارع الإسكندر الأكبر

لاتخجلوا .. ولترفعوا عيونكم إلى

لأنكم معلقون جانبى .. على مشانق القيصر .

ولا يخفى أن الضبط السردى للقناع، من حيث عائدية الملفوظ إلى متلفظه، قد شابه خلل فى إحكام القناع أو تجاوز ما عرفناه فى فصل سابق برقة القشرة الدرامية، بحيث يظهر صوت الشاعر متخللاً قناعه.

ولكن وصف الموقف الدرامى هنا بأنه ينتمى إلى القناع الخالص فى إطاره العام، ليس مجانِباً الصواب، نظراً لتوفر القصيدة على ميزة (التداخل الصوتى الصراعى) الناجم عن تعدد أصوات القصيدة وتقاطعها داخل بنية النص، وكذلك تعدد أزمنها بل تشابكها فهى تتراوح بين الآن القائم حيث جثة سبارتكوس معلقة على المشنقة فى الصباح، وجبهته محنية بسبب الموت، فيما كانت خلال حياته لا تعرف الانحناء. وحين يلتفت سبارتكوس إلى (إخوته) العابرين فى الميدان، مطرقيـن رؤوسهم رغم أنهم أحياء يخاطبهم بأن يرفعوا رؤوسهم، ويروا مصيرهم المرمز فى مصيره؛ فهم مكلفون مثله على مشانق القيصر المستبد ...

ولا شك أن الأصوات والشخصيات والأحداث وتعيين الزمان والمكان قد أسهمت - إلى جانب المونولوج الدرامى المطول - فى صنع هذا التوتر العالى ...

ومثل هذا القناع الصافى المستفيد من واقعة قتل سبارتكوس - العبد الثائر على
أسياده ... ، نلتقى بقناعى أبى نواس والمتنبى فى قصيدتين مميزتين من قصائد
الوقائع التاريخية المتدرجة فى بنية القناع الخالص .

(من أوراق «أبو نواس»^(١)) تشتمل استنباطاً لحياة أبى نواس، وصعلكته، وما شهد
من مأس: الأب القليل بتهمة أنه خارجى، والأم الخادمة الميتة بعد أن استنزفها السادة،
والصفحات التى يصادرها الحراس؛ وفى ورقة أخيرة من الورقات السبع نلتقى
أبا نواس شاهداً على فجيرة كربلاء ومقتل الحسين عطشاً لشربة ماء، فكأن أبا نواس
يجد فى ذلك تعلقة ليشرّب الراح :

مات من أجل جرعة ماء !

فاسقنى يا غلام .. صباح مساء

اسقنى يا غلام ..

علنى بالمدام ..

أتناسى الدماء !

وكما هو واضح، فقد كان القناع مجلوياً من تاريخه وزمنه، مضافاً إليه تعديلات
وتكييفات لا يمكن تفسيرها بأنها إقحام - كالعودة إلى مأساة الحسين، وضعف
سببية شرب المدام بتناسى الدماء! - بل هى توسيع للقناع وتمدد فى سياق قصصى
أو رمزى مقارب.

وفى قصيدة (من مذكرات المتنبى - فى مصر)^(٢) نموذج لقناع آخر، يقتطع فيه
الشاعر مقطعاً زمنياً وجغرافياً من حياة المتنبى، وهو فترة إقامته بمصر قريباً من

(١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٢٧٨ - ٢٨٥ .

(٢) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٢٣٧ - ٢٤٢ .

كافور. ولا شك أن العنوان الجانبي (فى مصر) يعين المكان بتوجيه خاص، يُقصد به القارئ المعاصر. فتضاف قوة دلالية للنص، تأتيه من جهة مطابقة أحداث التاريخ بالواقع، ويتضاعف ضجر المتنبي يضجر القارئ المعاصر من أحوال مصر فى عام كتابة النص (حزيران ٦٨) والتاريخ المثبت آخر النص ذو دلالة عميقة، لأنه يذكر القارئ بهزيمة حزيران ٦٧، وما آلت إليه أوضاع الوطن العربى بعد خسارة المزيد من الأراضى.

... جاريتى من حلب تسألنى متى تعود ؟

قلت : الجنود يملأون نقط الحدود

ما بيننا وبين سيف الدولة

قالت : سئمت من مصر، ومن رخاوة الركود

فقلت : فقد سئمت - مثلك - القيام والقعود

بين يدي أميرها الأبله.

ولكن القصيدة الأهم فى هذا النوع من أنواع التناسخ التاريخى هى (مقابلة خاصة مع ابن نوح)^(١) التى يقدم فيها أمل دنقل عبر قناع ابن نوح، منظوراً جديداً للمواطنة والارتباط بالأرض رغم ما يحصل لها من كوارث فيغدو ابن نوح الذى خالف أوامر أبيه ولم يركب الفلك لينجو من الطوفان، بطلا لأنه:

قال « لا » للسفينة

(١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٤٦٥ - ٤٦٩.

.. وأحب الوطن

وعبر هذا التوسيع القناعي، يلامس دنقل مسألة بالغة الخطورة تتصل بالرموز الدينية ومحاولة تكييفها دون تقيد بسياقها. ويمكن التفكير بثلاثة مراجع لقصة الطوفان كما تمثلها أمل دنقل، وهي :

١ - قصة الطوفان وبناء السفينة كما جاءت في الملحمة العراقية الخالدة - ملحمة جلجامش.

٢ - قصة الطوفان كما أوردتها التوراة.

٣ - أخبار نوح وقومه وبناء السفينة والطوفان كما جاءت في القرآن الكريم.

وإذا كان عنوان القصيدة يشير إلى النص القرآني، لأنه المصدر الوحيد الذي ورد فيه ذكر ابن نوح، فإن تفاصيل الطوفان وصوره ذات مرجع أبعد زمنياً، وجدته في رواية ملحمة جلجامش للطوفان وليس في الرواية التوراتية^(١)، لأنها ليست شعرية وترجمتها غير مؤثرة، إضافة إلى أنها ذاتها تماثل في مادتها ما جاء في الملحمة العراقية.

تقول ملحمة جلجامش: إن (الآلهة العظام) حذروا (أوتو - نبشتم) من الطوفان الذي سيحل بمدينة (شروباك) وامروه ببناء الفلك، وتذكر الملحمة بعد خبر بناء السفينة، وصف الطوفان المدمر بشعر عذب يعتمد الإيجاز والتصوير:

وبلغت رعود الإله (أدد) عنان السماء

فأحالت كل نور إلى ظلمة

وتحطمت الأرض الفسيحة كما تتحطم الجرة

(١) يذهب إلى هذا الرأي سيد البحراوي. ينظر : في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ١٤٩. ولا يذكر - حتى لمجرد الاقتراض - أن تكون الملحمة العراقية (جلجامش) مصدرًا لقصة الطوفان.

... وفتكت بالناس كأنها الحرب العون

وصار الأخ لا يبصر أخاه. (١)

ويهمنا في هذا النص، كون القناع الذي تقنع به الشاعر - وهو ابن نوح المتمرد - قد صيغ في سياق سردي واضح منذ البداية: جاء طوفان نوح، وهو ما يعرف في السرد بالاستباق، أي كشف نتائج السرد ومصائر الشخصيات والأحداث ونهايات أفعال السرد، لذا تكون باقى مفردات السرد تفصيلات عامة أو توضيحات متنوعة على السياق نفسه. وتسجل لأمل دنقل نجاحه في خلق قناع نموذجي عبر تسلسل أفعال السرد، وتقنياته الأخرى، بحيث ترك أفق الدلالة على مستوى التطابق مع الواقع، مفتوحاً لعدة احتمالات وتؤيلات. فلقد «تخلص الرمز من دلالاته التقليدية. لكن تغيير الدلالة لا ينتج عنه صيغة التفاعل الخلاقة بين التاريخ والواقع» (٢) فيما ترى اعتدال عثمان. لكنني أخالف ما ذهبت إليه في الشق الثاني من حكمها على القصيدة؛ فلئن تخلص الرمز التاريخي من دلالاته التقليدية - أي تطهير الأرض من الاثم والاثمين - ، فلقد كان طبيعياً إذن ألا يطابق التاريخ - كواقعة - مجريات واقعنا المعاصر.

وننتقل إلى قصائد النوع الثاني من استخدام التاريخ في شعر دنقل منقول:

ثانياً : قصائد القناع المركب أو المضاعف: وهي تمثل درجة أكثر تداخلاً وتعقيداً باتجاه قصائد الواقعة التاريخية. إذ أن الشعر الحديث يمتلئ بقصائد القناع المفرد واستثمار دلالات الرمز المقنع كما بينا في الفصل السابق، وهو استخدام فني عرفه الرواد وبرعوا فيه، ويكفى أن تمثل لذلك بقصيدة (للمسيح بعد الصلب) للسياب،

(١) حلت قصيدة أمل هذه في كتابي : الأصابع في موقد الشعر، ص ٢٤٩ - ٢٥٧. وذكرت المؤثر القرآني. المباشر، « وقارنت رواية التوراة بملحمة جلجامش، وكلاهما - كمرجع عن الطوفان - يسهب في وصف آثاره دون ذكر لابن نوح.

(٢) اعتدال عثمان : إضافة النص، ص ١٨٧.

فهى قناع خالص، تنتج فيه المخيلة الشعرية صورة قيامة جديدة لمسيح، فيرى مدينته وشعبه وقائليه ومن خانه من أصدقائه .. مع إجراء معاصر لمفردات قصة صلب المسيح وقيامته الرمزية^(١).

وتقدم لنا تقنية القناع المركب، تسلسلاً غلافياً مضاعفاً. أى أن الشاعر لا يكتفى بوجود صوته بعيداً عن صوت قناعه، كما فى قصائد القناع المفرد، بل يتقنع بصوت آخر، لا يشترط فيه مطابقة الشخصية المقصودة بالقناع زمنياً أو تاريخياً، ليصل من خلالها إلى القناع الأخير.

وقد استخدم أمل فى هذا القناع المتداخل أو المغلف فى قصيدته الشهيرة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)^(٢) فالصوت الذى ينجز السرد فى القصيدة هو الشاعر الأسود عنتر بن شداد، تتعرف عليه إذ يقول :

ظلمتُ فى عبيد (عبس) أحرس القطعان

أجتز صوفها

أرد نوقها

أنام فى حظائر النسيان

طعامى : الكسرة .. والماء .. وبعض التمرات اليابسة

وها أنا فى ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة .. والرماة .. والفرسان

(١) يحلل يوسف حلاوى البعد الزمنى - الأسطوري، وتقنية القناع فى القصيدة مفصلاً . ينظر : حلاوى ، الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر، ص ٧١ ، وما بعدها .

(٢) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ١٥٩ - ١٦٥ .

دُعيتُ للميدان !

ولا تخفى هذه الإشارات على القارى، بل يحس مباشرة بأن المقصود هو صوت الشاعر عنتره العبسى الذى عومل عبداً أيام السلم؟ ينادى عليه باسم أمه، ثم إذ تغير القبائل على عبس يُدعى للميدان ! فكانه رمز للشعب الذى يخدم الحكام والسادة الذين يقصونه إلى الهامش دائماً، ثم ينادونه للحرب إذا ماداهم البلد خطر أو عدوان.

لكن توجه الخطاب إلى (زرقاء اليمامة) أو (العرافة المقدسة) كما يسميها فهى الغلاف الثانى للقناع، وهى حاضرة بواسطة صوت عنتره :

أيتها العرافة المقدسة

ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟

قلت لهم ماقلت عن نوافل الغبار ..

فاتهموا عينيك يازرقاء، بالبواز !

قلت لهم ماقلت عن مسيرة الأشجار ..

فاستضحكوا من وهمك الثرثار !

وحين فوجئوا بحد السيف : قايضوا بنا ..

والتمسوا النجدة والفرار !

وبهذا تتشابك الأصوات والأصوات المقابلة، فيتوتر إيقاع القصيدة؛ وتتعدد دلالاتها المنفتحة على الحرية والاختيار الحر، وفقدان الحزم فى ساعات المحنة، وخيانة الحاكمين وتفريطهم بحقوق الوطن.

وهذا القناع المضاعف هو أكثر الكيفيات النصية ملائمة لشعر أمل دنقل؛ من حيث استيعاب المؤثر التاريخى بسعته وتفصيله وملحميته، وبدون هذا التخفيف المضاعف للقناع، كان يمكن أن تظل قصائد أمل عند نقطة السرد المتتابة خطياً أى

بنمو وتسلسل تقليديين، بينما لم تعد مفردات السرد فى القصيدة الحديثة تمضى فى سرد ترتيب منظم، ولا تلتزم خطأً واحداً أو تبدأ الحكاية من أولها إلى آخرها، مستفيدة من تقنية القصة الحديثة بعرض أحداث متباعدة .. وعرض بعض المقدمات دون نتائج أو دون تفصيلات^(١).

لقد عاين القارئ نبوءة زرقاء وتواكل أولى الأمر وما حل بالمدينة من دمار، عبر بكائيات عنثرة الذى تربى ذليلاً ونودى للميدان يوم الحرب .. ومن وراء قناعه يقف صوت الشاعر المرمز بالشعب عامة.

فيكون الوصول إلى المعنى عبر هذه السلسلة القناعية المركبة :

الشاعر ————— عنثرة ————— زرقاء

ويحف بكل منهم مصاحبات دلالية بطريق التوافق والمعادلة أو التقابل والمناقضة. فهناك الشعب فى واقعه اليوم^(٢)، والجند المقهورون فى الحياة، المطالبون بالموت من أجل الوطن، وزرقاء التى تبصر ماسيأتى وتحذر، والحكام الذين يقابلون نبوءتها بالهزء ثم يهربون تاركين الوطن حطاماً.

ومثل هذا القناع المتعدد يهدف إلى تجسيد تفصيلات الواقعة التاريخية، نجده فى قصيدته عن (مقتل كليب) بأجزائها المتناثرة: (لاتصالح) و (أقوال اليمامة) و(مراثى اليمامة)^(٣).

(١) صلاح فصل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٤، وهو يفرق تقريباً دقيقاً بين النسق القصصى الذى ينم فيه تتابع وحدات السرد بأبسط الأشكال من الصدفة إلى الضرورة، وبين النسق الدرامى الذى يخضع فى تتابعه لعوامل أشد تداخلاً وتكثيفاً، لأنه يعتمد على الصراع بتفاعلاته وتبادلاته. ينظر : نفسه، ص ٤٠-٤١. وسننقل فى درامية الوقائع الشعرية لدى أمل دنقل فى الفصل الثانى .

(٢) عنثرة هو (الشعب العربى) بتفسير الدكتور عبد العزيز المقالح الذى تحدث عن الدور الذى أحدثته هذه القصيدة فى مصر، حتى قبل نشرها، ينظر : المقالح، أمل دنقل وأنشودة البساطة، مجلة (إبداع) ، أمل دنقل عدد خاص، أكتوبر ١٩٨٢م، ص ٢٢ و ٢٣.

(٣) تنظر فى : الأعمال الكاملة، ٣٩٣ - ٤٢٨.

إن الشاعر أراد أن يجعل من كليب رمزاً للمجد العربي القتيلى أو للأراضى العربية السليبية التى تريد أن تعود إلى الحياة بالدم .. الدم وحده - كما يقول الشاعر نفسه فى التذييل الملحق بالقصائد - لكننا نجد - رغم ذلك - تعدداً فى الأقنعة والوقائع المسرودة. فالقصيدة الأولى (لاتصالح) تعرض عشر وصايا لكليب، كتبها وهو يقطر دماً بعد أن انغرس رمح الموت فى ظهره، وفيها يعارض الشارع الوصايا العشر المقدسة للمسيح، فكأن القدسية انحصرت فى (وصايا) كليب التى لا تتعدى جملة واحدة:

لا تصالح

ولو منحوك الذهب !

وإذا كان المروى له عبر القناع - هو الزير سالم لكونه أخاً لكليب؛ فإن شخصية المروى له تتمدد هنا، لتكون أعم وأشمل. فالمقصود هو القارئ أو المواطن العربى، وقد استحضّر الشاعر المزيد من الشخصيات التى ورد ذكرها فى حرب البسوس وجعلها تدلى بشهادتها التاريخية - كما يقول التذييل - فهناك أقوال اليمامة وهى كبرى بنات كليب، ومراثيها لأبيها، ويبدو أن الشاعر كان يخطط لمشروع شعري أوسع، إذ ذكر شهادة جسّاس بن مرة ابن عم كليب وقاتله الذى مات فى نهاية الحرب، وشهادة جليلة أخته، وزوجة كليب أيضاً. لكن هذه الشهادات لم تكتمل بشكل نهائى ولم ينشرها الشاعر خلال حياته.

إن أقوال اليمامة ومراثيها لأبيها تضيف إلى وصاياها، مايكمل البناء الدرامى لهذا القناع المعقد ووقائعه التاريخية المتشعبة؛ فحرب البسوس التى استمرت أعواماً طويلة حتى ضربت بها الأمثال، توفرت على عناصر درامية غنية، كصراع الواجب والعاطفة، فى شخصية جليلة زوجة كليب القتيلى وأخت جسّاس القاتل؛ وصراع العجز والضرورة فى شخصية اليمامة ابنة كليب، وسالم الزير أخيه، فهما مطالبان بالتأثر وعدم

المصالحة، وكذلك التزامهما إزاء وصايا القتل الذى يرى أمل دنقل أن قضيته ليست فى أن يعود حياً أو يراق من أجله الدم، وإنما هى قضية العدل أى « كما قتل كليب يجب أن يعود إلى الحياة مرة أخرى، لأن قاتله لا يملك الحق فى أن يقتله»^(١).

والمضاعفة القناعية فى قصائد كليب الثلاث تتم عبر سلسلة غلافية معقدة يبدأ بها الشاعر المعاصر ليتمر بكليب واليامة ليعود بالدلالة إلى الواقع المعاصر عودة رمزية غير مباشرة؛ وإلى الأرض والحق المستلب .

ويمكن أن تندرج فى هذا النوع من الأقنعة المركبة المتسعة لأحداث كبيرة، قصيدة (العار الذى نتقيه)^(٢) ذات الرمزية الأوديبية، فكان المتحدث - وهو صوت الأب - وسيلة للحديث عن (أوديب) نفسه :

ها طفلنا أمامنا غريب

ترشقه العيون والظنون بازدرائها

ونحن لا نجيب

فالمحنة (الأوديبية) منتشرة فى القصيدة عبر قناع (الأب) الذى يستدير بالدلالة، ليغدو العارليس فى ما فعله أو ديب فى الأسطورة بل :

العار : أن تموت دون ضمة

من طفلنا الحبيب

من طفلنا أوديب

(١) حديث مع أمل دنقل فى كتاب سيد البحراوى: فى البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ٢١٤.

(٢) فى الأعمال الكاملة لأمل : ص ١١٦ - ١١٨.

وهذا التشقق أو التقشر الغلافى (الشاعرة - الأب - الابن) إنما يخدم التتابع الدرامى المتميز بسياقية خاصة لا توفرها خطية السرد أو الاطمئنان لمقدماته وعرضه ونتائجه.

ومنها أيضاً قصيدة (عشاء)^(١) القصيرة، والمكتشفة سردياً، حيث يأتى الشاعر إلى أصحابه وقت العشاء، ليجدهم يأكلون حساء ، هو دمه، دون أن يردوا السلام عليه، أو ينظروا إليه :

نظرت فى الوعاء :

هتفت : « ويحكم .. دمي

هذا دمي .. فانتبهوا»

.. لم يأبهوا !

وظلت الأيدى تراوح الملاعق الصغيرة

وظلت الشفاة تلحق الدماء !

وهى قصيدة مركزة بحركتين: فى الأولى نجد الأصدقاء ينشغلون عن المتحدث بالأكل .

وفى الثانية : يتعرف المتحدث على دمه فى طبق الحساء ! وإذا كان هذا المشهد القناعى غير المسمى (ولدى أمل عدد قليل من هذه القصائد القناعية التى لا نتعرف الوجه فيها) يحيلنا عبر العنوان إلى العشاء الأخير للمسيح، حيث قال لحوارية إن دمه ولحمه هو الخبز والخمر على مائدته، فإننا نتعرف على هوية الشخصية عبر قناع وسيط

(١) نفسه : ص ٥٩.

ظل ملغزاً، كما أن لاعقى دمه المشار إليهم فى قوله (قصدتهم فى موعد العشاء) غير معينين، إلا أن هذا الجو الكابوسى (والكافكوى - نسبة إلى كافكا) يوصلنا إلى العشاء الأخير للمسيح بالضرورة^(١).

ونمثل أخيراً بقصيدة ذات طابع فانتازى هى (حكاية المدينة الفضية)^(٢) التى تحيل إلى أجواء خيالية من ألف ليلة وليلة، حيث يقابل المتحدث فى القصيدة، (مسروراً) السيف و(شهریار وشهر زاد) و(بدر البدر) فى معراج غريب، يتحدث فيه مع صاحبة القصر التى تقول له إنه ملك أبيها، وبعد ليلة غريبة تدنيه خلالها منها، ولكنه يصحو صباحاً على نداء السيف ويهرب من الباب الخلفى.

وعلى مستوى توالى الأقنعة نترج مع صوت الشاعر، كحالم أو عاشق عصرى، لا يؤمن بالفوارق (فى الزمن أو الطبقة) فيكون معراجه غريباً، ينتهى بهزيمة يجر فيها أقدامه الحزينة ! كما يقول فى آخر أبيات القصيدة.

ولاشك فى أن تعددية القناع هنا، وتصميم الشاعر له بهذا الشكل الإيهامى غير المتعين، قد خدما فكرة الشاعر حول تناسخ الحلم وتناسل الجالدين قديماً وحديثاً.

وقد استثمر الشاعر هذه التعددية والايهامية ليحاور أصواتاً ويستبطن أخرى؛ فخلق من بعد، كل هذا العالم الخيالى الذى هياناً له باختيار كلمة (حكاية) للعنوان، مضيفاً (المدينة الفضية) التى تحاكي مدن الوهم فى المخيال الشعبى الموروث .

ثالثاً : الروى الاستعاضى المباشر : حيث يستعير الشاعر واقعة تاريخية، من خلال أبرز رموزها، ويتجه إليه بالخطاب بصوته هو - أى صوت الشاعر الراوى - ليُسقط

(١) سيعود أمل دنقل إلى رمزية (العشاء اليربائى) أو الأخير، ويكتب فى ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) قصيدة طويلة بعنوان العشاء الأخير) نوع ما أجملته القصيدة القصيرة وفيها تناسخ وتمانج قناعى، فالبيت المتحدث يتقمص أوزوريس ويوسف، فيما يظل العشاء اليربائى وموت المسيح يحف (إطاراً رمزياً) بكلية النص.

(٢) فى الأعمال الكاملة : ص ٢٩٢ - ٣٠٠.

من خلال محاورته هموماً معاصرة، فيكون صوت الشاعر طاغياً؛ وشديد القرب من الحدث المروى، لأنه يقوم بسرد موضوعي خارجي، له فيه دور الراوى العليم الذى يؤجل ويقدم ويوقف السرد حيث يشاء.

وهذا النوع هو أقرب قصائد التاريخ فى شعر دنقل إلى ما اصطالحنا عليه قصيدة الواقعة التاريخية.

فالتاريخ هنا مقدم بصورة مباشرة لا بواسطة قناع مفرد أو مركب.. مع الحرص على احتوائه بالنص الشعري الذى يلاعبه فى أنشطة التناص، ذهاباً وإياباً بين زمنية الواقعة التاريخية ومرجعها المروى، وبين لحظة معاصرة يريد أن يستعيد لها الشاعر دلالة، حين ينادى أعماق التاريخ ويبحث فى طياته.

ولا أجد هذا الاهتمام بمغزى التاريخ مقتصرأ على نوع القصائد المصنفة فى هذا القسم الثالث (أو قصائد القناع الموسع: مفردأ أو مركبأ)، بل هى ميزة لخطاب أمل دنقل الشعري، فهو حتى فى مواضيع معاصرة، يهرع إلى التاريخ ليستمد منه الأمثلة، وسأستشهد على ذلك بمثالين رغبة فى الاختصار. فى رثائه لعبد الناصر فى قصيدة (لاوقت للبكاء)^(١)، يستمد من ماضى مصر صورة أبى الهول مقعياً عند أبواب طيبة، ويرسم للأم الباكية صورة الخنساء وشجرة الدر وأسماء، وبعد أن يردد القسم القرأنى (والتين والزيتون، وطور سنين ...) محورأ البلد بوصفه (البلد المحزون) ثم يشهد أنه رأى :

رأيت فى صبيحة الأول من تشرين

جندك .. يا حطين

يكون

(١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص ٣١٥ - ٣٢١.

لا يدرون

أن كل واحد من الماشين

فيه .. صلاح الدين !

وبإزاء صلاح الدين المنتشر وقت الهزيمة وغياب (البطل) التاريخي، فإن أمل يذكر رموز الغرب المنهزمين: نجمة تسقط خلف حائط المبكى إلى التراب - يرمز بها لنجمة داود كشعار للصهيونية، ووجه لويس التاسع مأسوراً فى يدي صبيح ! والمثال الآخر هو من قصيدته : (الأرض .. والجرح الذى لا يفتح)^(١) حيث تظهر (الأرض) مسببة كما يجرى للعبيد فى أسواق النخاسة القديمة، وقوافل السيئ، فالمشهد مستمد من الذاكرة وخبرة القراءة التاريخية:

الأرض مازلت ، بأذنيها دم من قرطها المنزوع

قهقهة اللصوص تسوق هودجها .. وتركها بلا زاد،

تشدد أصابع العطش المميت على الرمال،

تضيع صرختها بحمحممة الخيول.

ويستمر فى جميع جزئيات هذا المشهد المؤلم لعذاب الأرض المسببة والعطش؛ فالأموى الذى منع الحسين من شرب الماء (يقع فى طريق النبع) والسياف (يجلد لها) ويظهر الطفغة والخونة بالتناوب: الحجاج وابن سلول والقادة الطواويس على موائد السفراء .. والبرامكة.

(١) نفسه : ص ١٥٤ - ١٥٨.

وهذان دليلان نصيان على وعى أمل دنقل بحاضره عبر لحظة تشكل الماضى وتكون التاريخ، لذا فلا غرابة أن يتجه من موقعه كشاعر، وبصوته هو، إلى رموز تاريخية، أغلبها من التاريخ العربى، ليوصل مايريد إيصاله للمتلقى.

ومن هذه القصائد الذى يظهر فيه الشاعر روائياً استعادياً للتاريخ، ولكن من وجهة نظره، ويحضور ذاته المعاصرة، قصيدته (خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين)^(١). ويستلزم تحليل هذا النص، وحتى قراءته دون وقفة تحليلية، أن نتأمل دلالة العنوان، فهنا نحن فى مقام (خطاب) لكنه يضج بالشكوى والألم واليأس، وهو موصوف بأنه (غير تاريخى) فى تناص تهكمى مع الأوصاف التى ترد فى الأعلام العربى، إذ يوصف الخطاب عادة بأنه (تاريخى)، ويذهب التناص فى اتجاه آخر، إذ ينفى تاريخية الكلام التالى؛ فى موضع مخاطبة قائد (تاريخى) ميت.

أما النص فهو شكوى مريرة، لأن صلاح الدين غاب إلى الأبد، وظل الوطن منكسراً لم تنفع لانتصاره صيحات صلاح الدين الذى اكتفى الناس بوضع الورود على قبره:

نم يا صلاح الدين

نم .. تتدلى فوق قبرك الورودُ

كالمظليين !

ونحن ساهرون فى نافذة الحنين ...

وفى (بكائية لصقر قريش)^(٢) نجد زاوية الخطاب ذاتها، فالشاعر يخاطب صقر قريش (عبد الرحمن الداخل) حيث «يتحول الرمز التاريخى المرتبط فى الذاكرة الشعرية

(١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٤٧٠ - ٤٧٢ .

(٢) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٣٧٤ - ٤٧٦ .

بالأمجاد والفتوحات العربية في الأندلس إلى رسم باق على الرايات مصلوباً .. مباحاً^(١) فالرمز - كما رأينا في استمداد الشاعر لرمز صلاح الدين - يعانى انقطاعاً، وتتغرب صورته المحتفظة بدلالات البطولة والتحرير، حين يضعها الشاعر مقابل صور الهزيمة والضعف، حتى يرتد الرمز نفسه محنطاً .. مصلوباً.

وهذا الوعي الخالص بانقطاع رموز التاريخ عن حاضرننا، نجده في قصائد مبكرة للشاعر، لم ينشرها خلال حياته، وكان فيها يستمد أمثله من التاريخ المصرى القديم (الفرعونى) وهى (اخناتون فوق الكرنك)^(٢) و(أوجينى)^(٣) و(رمسيس)^(٤). وهى جميعاً تعاني من تكديس القص التاريخى دون انفتاح دلالى على الحاضر، وليس ذلك غريباً إذا ما قرأنا التاريخ المدون فى آخرها وهو عام ١٩٦٠ و ١٩٦٣ فالشاعر لا يزال فى مراحل نشأته الشعرية الأولى، وقد وضع عنواناً جانبياً للقصيدة الأولى تحت عنوانها الرئيسى هو (من التاريخ القديم). وفى القصيدة الثانية حاول أن يربط الماضى بالحاضر عبر العبارات التى أهدى بها القصيدة إلى عبد الناصر الذى يقول أنه لولاه (لخجلت أن أكتب هذه الفترة من تاريخنا). لكن قصيدته الثالثة (رمسيس) وهى قصيرة ومؤرخة فى عام ٣٦ يتكثف فيها استخدام واقعة (الفرعون) وطغيانه، وسوقه أبناء مصر للحرب، وجنود فرعون يسحقون سنابل القرى ... والنساء تعول والبيوت تمتلئ بالأيتام. ولا نشك بأن فى هذه القصيدة ظلالاً من العسف الذى كان يتخلل الحياة السياسية فى مصر والوطن العربى. لذا كان تصوير أمل لهذا العسف وما ينال القرى - خاصة - من جند الفرعون وأتباعه، حاداً ينسحب إلى الحياة المعاصرة.

(١) اعتدل عثمان : إضاء النص، ص ٣٨١.

(٢) فى الأعمال الكاملة : ص ٧ - ١٣.

(٣) نفسه : ص ١٩ - ٢٤.

(٤) نفسه : ص ١٤.

إن أمل دنقل حين ارتضى أن يكون (التاريخ) مقياسه ومرجعه ومثاله الذى يجتذيه؛ وبه يقياس الحاضر، ويهجو، أو يحفز القراء؛ فإنما وجد التشكل الفنى لهذه الصلة بالتاريخ، وأعنى بها (التناص) الذى يتسع كثيراً فى شعر أمل ليشمل وعيه الشعري كله، وإطار قصيدته، وزمنية وقائعه، ومفردتها، وصورها.

ولكن الغريب أن أمل لم يلجأ لقصيدة تاريخية تعكس هذا الوعي، بل على العكس عانت قصائده من نثرية وبسطة، تنزل بالرمز التاريخي إلى مدارج من الألفة والانكشاف منذ القراءة الأولى. لكن بعض النقاد يرون فى حرصه على الوضوح؛ وعلى تكرار القوافي ورتابتها والالتزام بها كجرس إيقاعي خارجي، امتثالاً أو استكمالاً لتناص التراث - كما يرى صلاح فضل - مضيئاً : « إن فائض الدلالة فى شعر أمل والذى يجعل معنى القصيدة واضحاً وفاضحاً، يتكىء على نوع من فائض الإيقاع أيضاً. فهناك إسراف فى الثقافية يربط القصيدة الحديثة بأفق الشعر العروضي الملتهزم، ويوجه انتباه القراء لفكرة التحريض المهيمنة على المشاهد»^(١) ولكن علينا أن لانبحث عن انعكاسات الوعي المرتهن بالتاريخ، عبر هذا المحرق الإيقاعي الخارجى أى القافية، لأن مفردات أمل وبسطة بناء البيت عنده، وبسطة التراكيب، وحتى ضعف القوافي ذاتها، لا ترشحه ليكون شعره صورة لهذا الاستمداد التاريخي النموذجي.

لذا أرى أن أمل يحقق التشكل التاريخي لقصيدته، كى ينهض الشكل والمحتوى الأسطوري بالبناء الفنى، عبر إطار التناص العام مع التراث، أى بتوجيه نصوصه منذ قراءة عناوينها واندراج صورها وتتابعها باختلاط وتركيب، صوب استحضار التاريخ والهجرة إلى أجوائه.

(١) صلاح فضل : (الأسلوب السينمائي...)، مصدر سابق، ص ١٠٨.

وقد رصدنا فى اعتماد أمل التناص التراثى كوسيلة واسعة الجوانب والمقتربات،
عدداً من أنواع التناص، هى :

١- تناص مباشر : بالتضمنين ثم تحوير المضمن، كقوله:

« جبل التوباد حياك الحيا » وسقى الله ثرانا الأجنبى

ومثل :

« عيد بأية حال عدت ياعبد » بما مضى أم الأمر فيك تهويدُ
« نامت نواطير مصر عن عساكرها » وحاربت بدلاً منها الأناشيدُ

وهى آلية قديمة لحضور النص الأول ثم استدارة الدلالة بالمعارضة، أى النظم على
الطريقة نفسها.

٢- تناص صوري : على مستوى القصيدة البنائى، ومنه صورة البغى المتكئة على
عمود النور - فى المشهد السينمائى الماثور للبغى - وخلفها صور شهداء المقاومة،
وملصقات الثورة.

٣ - تناص سردي: يقوم على استعارة حرفيات القصة القصيرة، بنموها الخطى،
كأن تبدأ قصيدة (ساق صناعية) بالمكان (فى الفندق الذى ...) ويظهر بعد ذلك النزول
الآخر الذى يروى للمتحدث أشياء عن حياته وحبه. ثم تحصل المفاجأة فى الختام حيث
يخلع ساقه الصناعية فى الظلام !

٤ - تناص رؤيوى: يقوم على تقابل الماضى والحاضر دائماً، كما وجدنا فى رموز
صلاح الدين وصقر قريش وزرقاء اليمامة، فحضورها محفوفة بما تدل عليه فى ذاكرة
المتلقى العربى، يقابله هجاء الواقع الذى جلبها الشاعر إليه.

ه - تناص خطابي: وأعني به تطابق صيغ الخطاب وزوايا النظر وترتيب عناصر النص، مع خطاب سائد أو ماثور. كما فعل أمل في (العهد الآتي) الذي أراده تناصاً بالمحاكاة لخطاب التوراة والإنجيل، واحسب أن قصيدته (صلاة) التي صدر بها (العهد الآتي) تفصح عن ذلك: (١).

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك

باق لك الجبروت

وباق لنا الملكوت

وباق لمن تحرسُ الرهبوت.

وفي الأسفار التي صنعها مثل (سفر التكوين) و(سفر الخروج) و(سفر ألف دال) محاكاة مباشرة، وكن لابطريق المفردات أو الملفوظات، بل بالهيئة البنائية العامة للخطاب الديني القديم، وذلك واضح حتى في العنوان الذي يحمل «مفارقة التقابل بين العهود» القديم والجديد والآتي. وهذا يجسد طموح الشاعر إلى استرداد دوره» (٢). ويصبح الشاعر متقنًا بقناع المنذر والمبشر والمتنبئ ... وذلك من استراتيجيات الرؤية الشعرية الحديثة بعد الرواد.

وفي قصيدة (الحداد يليق بقطر الندى) (٣) نجد تناصاً من نوع سادس وهو (تناص نوعي) أي بالإفادة من تقنيات المسرح مباشرة. فثمة جوقة تردد عبارات موقعة:

(١) في الأعمال الكاملة : ص ٣٢٦ - ٣٢٧.

(٢) صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٥٧.

(٣) في الأعمال الكاملة : ص ٢٥٤ - ٢٥٧.

قطر الندى .. يا خال

مهرّ بلا خيال

* * *

قطر الندى

أميرة الوجهين

وتتغير هذه اللازمة الصوتية، فيما تظهر أصوات متقطعة تتحدث عنها بضمير الغائب. ويتصاعد الصوتان حتى يصبح صوتاً واحداً فى النهاية، يتساءل عمن ينقذ الأميرة المغلولة فى الأسر؟ وكأنه يجعلها قناعاً تاريخياً مضاعفاً تتخفى وراءه سيناء التى كانت وقت كتابة القصيدة (١٩٦٩) محتلة^(١).. ولكن وسيلته هنا هى تقنيات المسرح وتناوب الأصوات^(٢). وقصيدة (الحداد يليق بقطر الندى) هى من قصائد الروى التاريخى المباشر، وإن خرج فيها الشاعر إلى واقع مصر، والمناذى يفكها من الأسر، ولكن باستخدام أحداث وكسر من حياة الأميرة نفسها ثم توظيفها من خلال أصوات المسرح.

وسيكون التناسل بأنواعه السابقة من أبرز مميزات قصيدة الواقعة التاريخية التى تخصص فيها أمل دنقل وبرع فى كتابتها. ويمكننا إيجاز تلك المميزات كالآتى:

(١) يرى صلاح فضل: إن فى القصيدة تبادلاً بين الحاضر والماضى التاريخى على أساس من التعادل الرمضى. ويعرفنا بـ (قطر الندى). وهى: « أسماء بنت خماروية بن أحمد بن طولون التى وجها أبوها من الخليفة المعتضد العباسى .. ويقيم الشاعر - حسب رأى فضل - تعادلاً تبادلياً بين خماروية الحاكم المتترف الذى قتله غلمان فى فراشه، وقطر الندى بنته.. وبين الحكام الذين ضيعوا مصر فى النكسة، ينظر: صلاح فضل، إنتاج الدلالة ...، ص ٤٤ - ٤٥.

(٢) ومن تناسل الأنواع فى شعر أمل، قصيدته التى يستخدم فيها مصطلحات السينما وطرق مزج الصور. وقد توقنا عندها فى هذا الفصل. وهى قصيدة (كلمات سبارتكوس الأخيرة).

١ - التناص : بأنواعه الستة المذكورة آنفاً، والمتوسعة عن آليات التناص ومفهومه الفنى والجمالى أولاً، والمتمددة خارج مراجعها التاريخية، مادام أمل ليس مؤرخاً للوقائع.

٢ - إقصاء الذات عن الموضوع، هجراً للغنائية وتجلياتها الإيقاعية. وكان أمل يعنى هذا الموقف المنبثق عن السرد أصلاً، وهجر الوصف. فيقول فى حوار معه « شعرى ليس غنائياً . فالغناء عادة معنى بسيط مباشر. ولكن القصيدة الحديثة مركبة وذات بناء مركب.. لست شاعراً تنعكس عليه الطبيعة والأشياء .. أحاول أن أغير الأشياء وليست الأشياء هى التى تغيرنى»^(١).

ولكن الغريب أن أمل دنقل لم ينتبه لقابلية السرد فى شعره، بل كان يعتقد أن خصوصية الرؤية الشعرية تتضح فى اختلافها عن الرؤية القصصية، ويورد لذلك أمثلة منها: أن الرؤية القصصية تدخلنا فى التفاصيل، بينما الرؤية الشعرية تهتم بالكلى. ويشير إلى فروق أخرى كاهتمام الرؤية القصصية بلحظة التنوير أى تلاقى خيوط القص كلها فى النهاية. أما فى الشعر فليس شرطاً تلاقى هذه الخطوط أو الخيوط. ويرى أن اللغة والحوار لها خصوصية فى الرؤيتين^(٢). ولكن درامية شعر أمل دنقل، والنزوع السردى فيه، مما يقويه المرجع التاريخى، وطبيعة قصيدة أمل، واضحة وجليلة .. وبروز الموضوع فيها، يسهم فى تخفيف الغنائية والمباشرة إلى حد كبير بالإستعانة بالواقعة وإمكانات ترميزها أو سردها شعرياً.

٣ - الطابع الدرامى لقصيدة أمل متطور عن إمكانات السرد المستثمرة فى بنائها. وهى إمكانات تجعل أمل يبتكر جوانب الصراع فيها، ولا يكتفى بخلق

(١) آخر حديث مع الشاعر. أجرته اعتماد عبد العزيز، مجلة (إبداع)، عدد خاص عن أمل دنقل، أكتوبر ١٩٨٣م، ص ١٢٠.

(٢) فى حوار سيد البجراوى مع الشاعر، يُراجع ملحق ٢ من كتاب البجراوى: فى البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ٢١٥-٢١٦.

الشخصيات والمواقف استناداً إلى وقائع التاريخ، بل يعدد الأصوات فنياً. ويبدو أن تميز أمل بهذا الجانب، كان نقطة لقائه بالحدائث الشعرية، فهي تجسد إحساس الجيل الشعري الجديد بعمق التناقضات، وانعكاس العالم المركب والمعقد،^(١) مما وسم القصيدة على مستوى بنائها بميزة التركيب الدرامي. وتتجلى ذلك في شعر أمل بتقنيات المونتاج الذكي القائم على « قطع شذرات من عوالم مختلفة ثم لصقها وترتيبها بإيقاع محسوب، وهي غالباً شذرات متخالفة في الزمان والمكان»^(٢). بل يكاد المونتاج أن يكون هو المميز الفني لشخصية أمل بين زملائه، إضافة إلى إجادته صنع ما يدعوه النقاد (جديلة النسيج السردى) وهو طراز بنائى يعتمد مضاعفة ثنيات البعد الزمانى وبعد المكان أيضاً باستثمار بعض حيل المسرح^(٣).

٤ - **المفارقة الشاملة صورياً ولغوياً وتركيبياً**، وتوصف المفارقة دوماً بأنها ساخرة، فهي «تقوم على التناقض بين مستويات الخطاب فى الجملة»^(٤). وتوصف المفارقة بأنها مناقضة أو تهكم، إنطلاقاً من كونها إدراكاً لمبدأ التناقض أو التضاد فى الحياة بصفة عامة، والإختلاف بين المثل والواقع^(٥). وليس صحيحاً الخلط بين المفارقة (irony) والمحاكاة التهكمية الساخرة (parody) ذات الطابع الانتقادى أيضاً. فالأخيرة تستند إلى مرجع تتناص معه، كما فعل أمل فى (العهد الآتى). أما المفارقة التى يعدها الدارسون «العنصر الرئيس أو المهيمن فى شعر أمل .. فهي مفارقة شاملة تستغرق القصيدة»^(٦). وهذه المفارقة تتمدد لتصبح كل جمع بين نقيضين سواء بالصورة الفنية

(١) نفسه : ص ١٥٨ - ١٥٩.

(٢) صلاح فضل: (الأسلوب السينمائى ..)، ص ١٠٤.

(٣) نفسه : ص ١٠٢ - ١٠٣.

(٤) اعتدال عثمان : إضاءة النص، ص ١٨٢.

(٥) يُنظر: البحراوى، فى البحث ...، ص ١٦٦ - ١٦٧.

(٦) أحمد طه : قراءة النهاية، عدد (إبداع) الخاص بأمل بنقل، ص ٣٩ - ٤٠.

أو بالموقف الشعري، كاستحضار رموز التاريخ القديم للعرب، في سياق واقع ممثلي الهزائم والنكبات والإحباط، وهذا يفسر كون الفترات الزمنية التي يختارها مسرحاً لوقائعه التاريخية تتسم بأنها فترات حرج وجدل ودراما، وأن شخصياته مناوئة^(١) ومتمردة أو مشاكسة أو أن وجودها يناقض الواقع الذي استعيرت له. وهذا يعمق درامية القصيدة ونزوعها السردى.

هـ - وامتداداً للمفارقة الشاملة المتجسدة في التناقض الصوري واللغوي والرؤيوى، يختار أمل زوايا لقائه بموضوعه اختياراً ذكياً، يظل فيه على مبعده من وقائع التاريخ وشخصياته، وذلك واضح في عناوين قصائده. فهو لا يزعم أنه يعيد رواية ما حدث. بل يقف في زاوية من الرؤية والمكان والزمان معاً، ليتضح لقارئه أنه يدخل في تناس مع التاريخ، ولا يسترجعه للتذكير به فقط. ولكي نستدل على هذه الطبيعة يكفي أن نستعرض عناوين مثل (من مذكرات المتنبي ...) و (من أوراق أبو نواس و (حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى) و (مقابلة خاصة مع ابن نوح) و (أقوال جديدة عن حرب البسوس) و (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) و (تعليق على ما حدث) و (كلمات سبارتكوس الأخيرة) و (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين) و (بكائية لصقر قریش) وغيرها مما يعكس اختيار زاوية خاصة للبقاء بعيداً عن الموضوع، مع إكسابه طابعاً موضوعياً بانتزاع وقائع التاريخ الممكنة، وتنبيه القارئ إلى حياديتها وابتعاد الشاعر عنها، فهي أحاديث ومقابلات وتعليقات وخطب ومذكرات وأوراق ومراث إلخ .. كما يسهم التشكل الطباعي، أى الهيئة الخطية للنص، فى إضفاء إيقاع روائى يعزز موقع الشاعر كراوى خارجى أو غائب عن السرد القناعى أو الوقائعى معاً. ويولى أمل دنقل أهمية خاصة لعلامات الترقيم، كالتنقيط والفواصل والتنوير البيتى والفصل وتوزيع الأسطر وغيرها. ونذكر هنا تقسيم القصائد إلى مقاطع مرقمة أو معنونة بعناوين فرعية، أو تقسيمها إلى أناشيد أو مزامير أو أسفار، وأحياناً يفصل أمل بين

(١) البحرأوى : فى البحث ص ١٥٤ - ١٥٥.

المقاطع ببياض أو بعلامات فاصلة، لأنه يحفظ للتلقى، كعملية جمالية، دور بناء النص مجدداً، وهذه العلامات والإشارات تساهم فى التنبيه إلى تحولات النص وتغيرات الأصوات أو الأمكنة أو الأفعال.

وننوه إلى استثمار أمل لعتبات النص، لتوجيه قراءة القارئ، سواء أكان ذلك بعتبات العنوان الرئيسى والجانبى^(١) أو الإهداء أو تاريخ القصيدة (أحياناً) أو بشرح إطار القصيدة التاريخى، كما فعل فى قصيدته (مقتل كليب - الوصايا العشر) حيث قدم لها بمقتطف دال من (قصة الأمير سالم الزير) وختمها بما أسماه (إشارات تاريخية) معرفاً القارئ بمفردات (البسوس) وشخصيات (كليب وجلييلة واليمامة وجساس والمهلل - الزير -) ثم بتذييل تفسيري يقتحم قراءة القارئ، ويفسر القصد من الترميز .. ويعلن نية الرؤيا المعاصرة وراء تقديم حرب البسوس لقارئ الشعر.

وإذا كان أمل دنقل قد وجد التاريخ متجسداً فى وقائع ذات دلالات مستمرة الحضور، فإنه قد نظر إلى القصيدة كماوى جديد لهذه الوقائع، ومولد ثانٍ لها، بعد أن تمددت الأقنعة، واتسعت سبل التناس، وظلت طاقة القص تحت قشرة القصيدة الشعرية، تشف عنها دون أن تبتلعها، وتشير إليها دون أن تظهرها فى رواية تقليدية مع الحفاظ على حداثة القصيدة ومعاصرتها ودراميتها واعتمادها على المفارقة الشالة التى كانت العمود الفقري لقصيدة الواقعة التاريخية التى كاد أمل دنقل أن ينفرد بها فى تيار الحداثة الشعرية العربية.

الفصل الثالث

قصيدة الحكاية

نحاول أن نستقصى فى هذا الفصل، نمطاً آخر من أنماط النزوع القصصى فى الشعر العربى الحديث، هو نمط (الحكاية)، وما تأخذه من تشكلات فنية على مستوى البنية الشعرية للقصيدة.

والاتجاه إلى (الحكاية) بأنواعها: شعبية وتاريخية وخرافية ورمزية وحيوانية (غرائبية)، يمثل مظهراً آخر من مظاهر البعد الرؤيوى عن الغنائية كمنظور، وهجر المباشرة والخطابية، والانفتاح على أجناس أدبية مقاربة.

ونزعة القص فى هذا النمط، تتمثل فى استعارة مضمون الحكايات، وكذلك الإفادة من البناء الحكائى ذاته.

فالحكاية بأنواعها، تحمل مضموناً يمثل أحداثها المتعاقبة أو متتها السردى، وتتشكل بطريقة خاصة، يظهر خلالها الحكى بتسلسل خاص، خاضع لجيل السرد المعرفة كالاستباق والتقديم؛ والتأجيل والتأخير، والتوقفات والفواصل السردية؛ والاستهلال والخاتمة، والاسترجع، أو تسريع السرد، حسب متطلبات البرنامج السردى للحكاية؛ وأسلوب مقدمها، روائياً أو كاتباً.

وبالانتباه إلى عنصرى المضمون والبناء فى الحكاية، أفاد الشعراء الحديثون كثيراً، فى نقل مستوى الخطاب الشعرى، من المباشرة إلى الترميز، ومن الغنائية إلى السرد، ومن الخطابية والتقريب إلى الإيحاء، مع الحفاظ على استراتيجية

الانطلاق من الشعر أولاً إلى هذه الأنواع الحكائية المتنوعة؛ واستضافتها لإنجاز قصيدة حديثة لا تنشغل بالوصف عن السرد، وبالفنائية عن الترميز، وبالمباشرة عن الإيحاء.

وواضح أنني هنا أفرق بين الحكاية وكل من القصة المنظومة في المطولات؛ أو الأساطير المتشكلة رمزياً، أو نمط المرايا والأقنعة؛ وكذلك وقائع التاريخ وأحداثه.

فالحكاية، بحسب التعريفات التقليدية، هي « حدث تاريخي خاص، يمكن أن يلقي سرده ضوءاً على خفايا الأمور، أو على نفسية البشر»^(١).

ولكن ربط أفق الحكاية بالتاريخ محل نظر. فالحكاية تنقل أحداثاً وقعت في الماضي، قياساً إلى زمن روايا الضمني. ولايعنى ذلك أنها تاريخية. إذا مافهمنا صفة التاريخية كنسبة لأحداث التاريخ ووقائعه.

وارتهان زمن (الحكاية) بالماضي؛ يؤكد ثلاث حقائق تتصل بالحكاية كفن سردي:

١- فهو يؤكد شفاهيتها، لأن تواترها يعيد تناقلها - لا مجرد روايتها أو تأليفها - إلى أزمان بعيدة؛ ودليل ذلك وجودها بكيفيات مختلفة لدى الشعوب وبلغات عديدة، كما سيظهر في تحليلنا لإحدى الحكايات الشعرية لاحقاً؛ وكذا في التعديلات السياقية والبنائية التي تجرى على الحكاية في اللغة نفسها، إثر تباعد الرواة، وإضافة بعض التعديلات والتحويلات على متنها وميناها معاً.

٢ - وانتسابها إلى الزمن الماضي يؤكد منحها التعليمي والأخلاقي، فالماضي بسبب قدمه وتقادمه كزمن، بالنسبة لمتلقى الحكاية؛ سيكون مناسبة لأزجاء الدروس وتعلمها؛ والاعتبار بأحداث الحكاية ومغزاها. وهذا هدف من أهداف السرد الحكائي بشتى أنواعه وأنماطه: خرافياً كان أم حيوانياً؛ رمزياً أم شعبياً

(١) مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٧.

ويتعاقد لإنجاز هذا الهدف كل من المرسل أو الراوى أو ناظم المبنى الشعري للحكاية من جهة، ومتلقيها (سامعاً أو قارئاً) لأنهما يقصدان تحقق الحكاية عبر تلازم مضمونها ومبناها.

وهناك من الباحثين من يقدم الميزة التعليمية على مزايا الحكاية الأخرى، وحجته فى ذلك أن الحكاية «تتقدم لتوضيح فكرة أو أكثر لا يغيب عنها البعد الاصلاحى، بل أنه يحكمها. إذ تتوخى [أى الحكاية] تبليغ مجموعة من الآراء ترى فيها توجيهاً صالحاً للمرسلة إليهم؛ تذكى أذهانهم وتحسن سلوكهم وتطور علاقاتهم نحو الأفضل»^(١).

وهذا التحديد التعليمى (الأخلاقى أو الاصلاحى) للحكاية كرسالة شعرية؛ إنما يضيق مداها؛ وينتزع منها بعض المهمات الأخرى كالمهمة الانتقادية؛ والتأملية، وكذا الأبعاد السيميولوجية للحكاية، كتعبير عن علاقة التفكير الشعبى بفكر النخبة؛ ومعاناة عامة الشعب المحكومة أو المقهورة^(٢). فضلاً عن ذاتية الحكاية أى غرضها الذاتى المنبنى على التسلية والمتعة والفن.

لكننا نوافق على اندراج الأهداف التعليمى والأخلاقى، ضمن المتاح من تلقى الحكاية كمبنى، يحققه المتلقى والباحث معاً؛ ويسمح برؤية أفاق أخرى : بنائية ودلالية، كما سنرى فى التطبيق.

ولكن تعليميتها ستجعل صلة القارئ أو المستمع بأنماط الحكاية؛ ذات توجيه خاص، فيه من السحرية والغرائبية، ماينعكس على تشكيلاتها البنائية بدءاً بعناوينها التقريرية من نوع (حكاية ما جرى ...) أو (قصة الأسد والثعلب ...) مع الأوصاف

(١) سامى سويدان : فى دلالية القصص وشعرية السرد، ص ٣٠٣.

(٢) فريال غزول : (قصص الحيوان بين موروثة الشعبى وتراثنا الفلسفى) ، مجلة فضول، ع ٢، خريف ٩٤، ص ١٣٤.

والمزايا التي تعد استباقاً يعزف بطبائع الشخصيات، وكذا باستهلالها المؤطر لما سيلى من أحداثها، وهو - عادة - بصيغ أو قوالب لسانية متكررة ، تُشعر المتلقى بأنه سوف يتسلم حدثاً أو أحداثاً غير طبيعية، بالنسبة لتفكير ورؤيته المعاصرة.

وهذه الأنماط والقوالب الصياغية الثابتة تنتمي زمنياً إلى الماضي وتُسند الحكى إلى مجهول دائماً، إمعاناً فى الطابع الغرائبى للحكاية. مثل : (كان ياماكان، فى قديم الزمان) و (يحكى أن) و (زعموا أنه كان) و (كان فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان) و(أخبرنا ...) إلخ

وتتكرس تعليمية الحكاية، فى التعليق الحكى المباشر الذى تختتم به، كتصريح أو إعلان عن هدفها الوعظى المقصود ضمن أهدافها كالفرائبية والمتعة ...

٣ - تتسم الحكاية بسبب انتسابها إلى الزمن الماضى بأدائية خاصة؛ فهى ذات طابع تمثيلى، أى أن الأحداث والشخصيات، ولخدمة المغزى الحكائى العام، تظهر لمتلقيها ممثلة أو مرمزة.

وهذا الطابع التمثيلى للحكاية يفرض أعرافاً خاصة فى كل من : بنيتها وتلقيها معاً.

فعلى مستوى إنجاز بنية حكاية نموذجية؛ يقدم المؤلف فى العادة، عالماً غرائبياً؛ يحدث فيه ما هو خيالى أو غير ممكن منطقياً، لكنه منجز سردياً بقوة منطق الحكاية ذاتها؛ أى بتسلسل أحداثها وعلاقات شخصياتها، والطابع الاحتمالى الذى يطبع أفعال السرد داخل الحكاية.

إن سياقاً خاصاً ينتظم كل حكاية؛ ويؤطرها، فيجعل ما فيها من غرائب أو خوارق، أمراً ممكناً على مستوى التلقى، لأنه يحدث داخل ذلك السياق الحكائى، ويسير خط السرد بموجب افتراضاته واحتمالاته وإمكاناته. ولتجسيد هذا الإمكان السردى والغرائبى؛ يلجأ مؤلفو الحكايات إلى التمثيل الرمزي.

فهم يريدون تجسيد قيمة مطلقة، لا تكفى لتغذية بنية الحكاية؛ لذا يعمدون إلى تمثيل تلك القيم بمجموعة أحداث وشخصيات؛ يكون ما بينها من علاقات ومحاورات وصراع مصائر وأهداف؛ هو المسرح الفعلى للسرد الممثل أو المرمز.

بذلك يكون قد أثبتنا للحكاية بسبب زمتها الماضى عدة مزايا وركائز فنية وجمالية، نلخصها بالقول أنها - أى الحكاية - ذات بعد تعليمى وغرائبى ولسانى خاص، يؤكد شفاهيتها وأخلاقيتها وطابعها التمثيلى الرمزى.

ولا يفوتنا هنا أن ننوه بالتوترات السردية الحاصلة نتيجة تعارض أو تقاطع بعض هذه المزايا، فى مجال انجاز شعرية الحكاية وانتظامها الداخلى، ومن أهم تلك التقاطعات ما نجده فى قصص الحكاية الحيوانية التى تتصرف فيها الحيوانات بناء على طبيعتها الحيوانية التى يعرفها بها الإنسان؛ ثم تؤدى مهمتها التمثيلية أو الرمزية فى تحقيق القصد من تأليف الحكاية؛ فيكون عليها أن تتصرف بشكل آدمى وتخضع لنوازع بشرية ودوافع واقعية؛ سرعان ما تتقاطع مع غرائبيتها المبنية أساساً على حيوانيتها خارج الحكاية؛ وحياتها العقلية الجديدة داخل الحكاية.

إن هذا التنازع بين المرجع والتمثيل أو بين الطبيعة والفن، قد يسبب أحياناً تضيق أفق السرد، وتحديد الغرائبية بهذا الهامش « الذى تقيم فيه تصرفات الحيوان وعلاقاته ... ذلك لأن الخرافية المعتمدة رمزياً يستعان بها لبلوغ الغاية الحكمية أو التعليمية »^(١).

إن هذا التوتر بين خرافية الحكاية الحيوانية، ورمزيتها؛ يولد صراعاً على مستوى البنية الحكائية ذاتها، بين الغرائبية، كطريقة فى التصوير والخلق الحكائى، وبين التمثيل كوسيلة لإنجاز استعارة موسعة، تطابق المنطق الحكائى بالواقع، وأحداث الحكاية

(١) سامى سويدان: فى دلالية القصص ... ، ص ٢٠٤.

بالهدف الخارجى المقصود منها، أى التعليمية والأمتاع والانتقاد والتأمل وغير ذلك مما يتطلب رؤية عقلانية أو منطقية، لا تتطابق مع منطق الحكاية ذاتها.

ويجب أن ننوه هنا؛ إلى تنازع آخر، ذى مظهر بنائى. فالتاريخ أو الزمن الماضى، يفرض خطاباً خاصاً بالحكاية؛ تنتظم على أساسه عناصرها، وتترتب جزئياتها، وتتحقق رسالتها، وهذا ما وجدناه فى إجمال أو تلخيص الحكمة استباقاً فى العنوان أو الاستهلال، أو تأجيلاً بعد انجاز أحداث الحكاية وأختتام أفعالها.

ولكن البناء الفنى للحكاية، يتقاطع مع هذه المزايا التى يفرضها خطاب الحكاية وتقاليدها.

فالثبوت والتكرار والنمطية قد تفشل فى إنجاز البرنامج السردى للحكاية، ولا تفلح فى خلق نموذج اتصالى سليم، يضمن تسلم متلقى الحكاية لمفرداتها المتشكلة بضرورات الخطاب الحكائى.

وفى هذا الجانب يساهم مؤلف الحكاية ذاته، حين يرسخ تلك التقاليد ذات الجذر الشفاهى، مما يخلق توتراً ثالثاً بين شفوية الخطاب الحكائى وما يفرض من مزايا فنية، وبين نثريتها كشكل مكتوب، معروض للاتصال عبر عملية القراءة التى لا تحتاج - كما هو الحال فى التلقى الشفهى - إلى مثل هذه التكرارات والاستعدادات وشرح الحركات ودلالاتها، كما يجرى فى الحكايات التقليدية عادة.

وأخر التوترات السردية فى الحكاية، يخلقها الفاصل الحاصل نتيجة جذر الحكاية السردى، وبنية الحكاية الشعرية المنظومة. إذ لكل من السرد والشعر متطلبات واشتراطات تتقاطع أحياناً؛ لاسيما فى حالة امتثال القصيدة الحكائية - شعبية أو تاريخية أو خرافية أو حيوانية - لمهيمات النظم المألوفة، وإيقاعات الشعر الخارجية كالوزن الموحد والقافية وتساوى أطوال الأبيات الشعرية وغيرها ...

فالسرد يوجب استرسالاً وترتيباً خاصاً للأحداث والأفعال، ويحف به زمان: خارجى وداخلى، وأمكنة يتمسرح عليها السرد، وتلفظات ومحاورات تستكمل بها

القصة أو الحكاية حبكتها وجوانبها الصراعية، وهذا قد لا يتفق مع انشغل الشعر بمهمياته الخاصة كالإيقاع ، وتوزيع الأبيات أو الجمل الشعرية وتحققات البنية التركيبية ومستوياتها داخل النص الشعري.

وإذا كان التوتر الأخير خاصة، يشكل مأزقاً فنياً وجمالياً فى النظم التقليدى؛ فإنه لا يرتب تعارضات خطيرة فى القصيدة الحديثة، بسبب توفرها على مزايا فنية داخلية؛ تخفف من إيقاعية الشعر المتكونة من رتبة الوزن وثبات عدد تفعيلاته، وكذا الحرية المتاحة فى أطوال الأبيات والأسطر والجمل الشعرية، والتوفر على إيقاعات داخلية تتشكل من انتظام عناصر دلالية وخطية وتركيبية معروفة ...

وسيكون لوجود الحكاية فى القصيدة الحديثة أكثر من مظهر بنائى وتشكل فنى، يبدأ بسيطاً بمضمون الحكاية وأسلوبها التقليدى، كمعارضة تهكمية أو تناص فى قصائد مثل : فى السوق القديم وسوق القرية، والأميرة والفتى الذى يكلم المساء والخيط المشدود إلى شجرة السرو^(١) وغيرها من قصائد الحداثة المبكرة، ولكن البياتى يعمق منحنى الحكاية ويجعلها ذات هدف انتقادى ويهبها بنية مميزة داخل قصيدته، ونمثل لذلك بقوله:

مهرح السلطان

كان ويا مكان فى سالف الأزمان

يداعب الأوتار، يمشى فوق حد السيف والدخان

يرقص فوق الحبل ، يأكل الزجاج ، ينثنى مغنياً سكران

يقلد السعدان

(١) هذه عناوين قصائد للسياب والبياتى ونازك على التوالى.

يُركب فوق ظهره الأطفال في البستان

..... كان يحب ابنة السلطان

يحيا على ضفاف نهر صوتها

وصمتها

لكنها ماتت كما الفراشة البيضاء في الحقول

تموت في الأفول

فجن بعد موتها ... (١).

وسوف يرينا هذا المجتزأ من القصيدة أن البياتى تمثل بنية الحكاية تماماً؛ بدءاً بالتركيز على القافية فى الأبيات كلها؛ وهى ملمح شفاهى تذكرى فيما نعلم؛ يلجأ إليه ناظم الحكاية ليربط أجزاءها؛ ويذكر المستمع بحدودها الممتثلة معنوياً لحدود الأبيات، وكذلك فى استرسالها البدائى القائم على التوضيح والتفصيل والشرح، وتصوير الأشياء بما يماثلها، إضافة إلى الغرائبية واثان الأفعال الغريبة، والاستعانة بالمدخل أو الاستهلال التقليدى (كان وياماكان فى سالف الأزمان ...).

وهى تقوم على مناقضة أساسية، يمكن اعتبارها جزءاً من الغرائبية الحكائية أو صدم القارئ بما هو غير متوقع، وأعنى حب مهرج السلطان لبنت يفصلها عنه فارق كبير فى ترائب الطبقات فى مجتمع الحكاية، وهى بنت السلطان، ثم نهاية ذلك الحب بموت البنت وجنون المهرج ...

(١) من قصيدة (فسيفساء) فى ديوان البياتى: سفر الفقر والثورة. يُنظر : البياتى، الأعمال الشعرية ٢، ص ١٣-١٤.

وكى لا نحصر الانتباه إلى معين السرد وطاقاته الممكنة شعرياً في نظم الحكايات، لابد أن نشير إلى أن الشعراء العرب القدامى لجأوا إلى هذا الفن وعرفوا منه نمطاً محدداً هو الحكاية المرمزة على ألسنة الطيور والحيوانات دون غيرها من الأنماط البنائية المعروفة في الحكايات، كالأساطير والحكايات الشعبية والأخبار العجيبة التي أجد أنها فروع شقيقة لأصل واحد هو الحكى الخيالى.

وقد اختلطت في تاريخ الأدب العربى الأسمار بالخرافات، وقد جعل ابن النديم في (الفهرست) « أخبار المسامرين والمخرفين وأسماء الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات » عنواناً على الفن الأول من المقالة الثامنة في الجزء الثامن المخصص « لأخبار العلماء في سائر العلوم القديمة والمحدثّة وأسماء ما صنّفوه من كتب » كما قرر أن « أول من صنف الخرافات، وجعل لها كتباً، وأودعها الخزائن، وجعل يعرض ذلك على ألسنة الحيوان: الفُرسُ الأول ... ونقلته العرب إلى اللغة العربية »^(١). وذلك يوضح أهمية الحكاية في الكتابة العربية، ورفعها إلى مرتبة (العلوم)، رغم وصفها بالخرافة وكتابتها بالمخرفين.

وللبحث عن بدايات لهذا الفن ومبررات لظهوره، يذكر ابن النديم « إن أول من سمر بالليل الإسكندر .. وكان له قوم يُضحكونه ويخرفونه. لا يريد بذلك اللذة، وإنما كان يريد الحفظ والحرس »^(٢)، فيسند للحكاية والمسامرة مهمة أخرى، إلى جانب النفع التعليمي والمتعة، هي الحفظ والحراسة، انبثاقاً عن التشويق الذي تتضمنه أحداثها، فتسلى مستمعيها وتبعد عنهم السأم.

وإذا شئنا أن نعد استخدامات الحكى ورواية الحكايات، فلا بد أن نذكر حكايات (ألف ليلة وليلة) ذات الوظائف المتداخلة، فسردها المباشر للمتلقى يحقق الأهداف المبتغاة من الحكاية عموماً، إلا أن السرد المتضمن فيها، والذي تقوم فيه شهر زاد

(١) ابن النديم: الفهرست ، ص ٤٢٢ وما بعدها.

(٢) نفسه : ص ٤٢٣.

برواية الحكايات، إنما يؤدي حفظ النوع النسوي بمواجهة قتل العذارى على يدي شهریار، وإطالة أمد حياة الراوية، لأنها تربط مستمعها بأحداث لا يقاوم فضوله لمعرفة مصائرهما ونهاياتها التي تؤجلها شهرزاد في نقطة سرد حرجة وشائقة، لتسكت عن الكلام على وعد استئنافه في الليلة التالية.

ويبدو أن العرب لم يفرقوا كثيراً بين أنماط الحكاية وتشكلاتها؛ وأدخلوا فيها ما جاء على ألسنة الحيوان وغير الحيوان، كما صرح المعري في (رسالة الصاهل والشاحج) بالرمزية المتوخاة من كلام الشخصية الحيوانية، حين قال : « فجائز أن تضمّر هذه البهيمة أو تقول باللسان ما لا يفهمه كل إنسان »^(١) إذ جعلها - أي الحيوانات وشخصياتها الممثلة في الحكايات - متقدمة على وعي الإنسان، ولكن تعلق الإنسان بهذه الحكايات، جعله يميل إلى حفظها، فلجأ إلى نظمها شعراً كما جاء في (الأغانى) تعليلاً لنظم إبان بن عبد الحميد اللاحقى لكتاب (كليلة ودمنة) لابن المقفع. يقول صاحب الأغاني: « وكان إبان نقل للبرامكة كتاب كليلة ودمنة، فجعله شعراً ليسهل حفظه عليهم »^(٢). وإلى جانب هذا العمل، يذكر المؤرخون معارضة سهل بن هارون لحكايات ابن المقفع بكتاب أسماه (ثعلبة وعفرة)، كما نظم ابن الهبارية (الصادح والباغم) أراجيز قصصية على أسلوب (كليلة ودمنة).

ومثل ذلك يحصل في منظومات الغربيين الذين عرفوا القصص الخيالية: خرافات وأساطير وقصصاً وحكايات على ألسنة الطيور والحيوانات، في فترات متقدمة من التاريخ، فحكايات أيسوب الخرافية تزخر بمثل هذه القصص، حيث استعار ايسوب (٦٢٠ - ٥٦٤ ق.م) « ألسنة الحيوان والطيور والشجر والسماك والشمس والرياح والقيظ ... لتقول عنه ما يراه... »^(٣).

(١) نقلاً عن : حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، ص ٧٥.

(٢) نفسه : ص ٨٧.

(٣) من مقدمة معرب خرافات ايسوب، ج ١، ص ٦.

ونذكر هنا الحكايات التي كتبها الفرنسي جان دي لافونتين في القرن السابع عشر (توفي لافونتين عام ١٦٩٥) وقد سرد حكاياته هذه على السنة الحيوانات، وإن كان قد استقى الكثير منها من حكايات ايسوب وفيدروس ومصادر شرقية لاسيما كتاب (كليلة ودمنة)^(١). ويذهب الظن براوى حكاية قيس دير الراهبات في حكايات كانتربرى إلى أنها وقعت « حين كانت الحيوانات والطيور تستطيع الكلام والغناء »^(٢). فالميزة الزمنية (التمثيلية) في الحكاية الحيوانية تُرد إلى الميزة الزمنية لهذه الحكاية، أي عنصر الزمن الماضي كإطار لها، فما دمنا لانستطيع تخيله، فإننا نعطيه بعداً غرائبياً على مستوى التلقى خاصة، فنتخيل تلك الحيوانات والطيور والأشياء غير الحية أحياناً، وهي تنطق أو تفكر أو تفعل. ولكن الغرض الوعظي وبدائية – وشفاهية – الحكاية الحيوانية، أدت إلى اقتحام الروى لبناء الحكاية خلافاً لمبدأ (وجهة النظر) في الحكاية، فبيث وعيه وقصده، وربما اقحم الإنسان على مستوى البناء داخل الحكاية، فلا تعود حكاية حيوانية رمزية خالصة.

لكي قصص الحيوان كفرع من القصص الخيالي، لاتمثل نمطاً واحداً ثابت السمات، فهي تختلط بأنواع أخرى شبيهة، يسمى منها بروب: الخرافات العجيبة ذات المحتوى الخيالي، وخرافات العادات أو الحياة اليومية^(٣)، وليس ذلك بعيداً عن فهم بروب للحكاية الحيوانية التي يرى أن أصلها كامن في قصص السحر التي يُزعم قديماً « أنها تفهم في صيد ناجح »^(٤).

لكن أية محاولة لتصنيف الحكاية الخيالية، سيواجهها التداخل بين أنماط هذه الحكاية؛ بل سنجد الاستخدامات المتداخلة لمصطلحات كالأسطورة والميثولوجيا

(١) ماري وجيرار مارتينيز : المصادر الشرقية لحكايات لافونتين ، ص ١١.

(٢) حاتم الصكر : ما لا تؤديه الصفة، ص ٧٥.

(٣) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبو بكر باقادر وأحمد نصر، ص ٥٥.

(٤) نفسه : ص ٣٦.

والخرافة والحكاية الشعبية وحتى القصة^(١). ورغم هذا يميل الدارسون إلى اعتبار الحكاية الخرافية أو الوهمية هي تلك التي «لا تمت بصلة للواقع، ولا تخضع حوادثها لما يُتوقع عقلاً من الأحداث»^(٢). فيما يؤكد معجم المترادفات الفرنسي على وسيلتها الكتابية، وهي الشعر، إذ يعرفها بأنها «قصة قصيرة خيالية، تكتب بالشعر أكثر ما تكتب بالنثر، وربما كانت ميثولوجيا، غايتها توضيح فكرة مجردة، لبلوغ هدف أخلاقي أو عدمه، حيث يمكن تشخيص الحيوانات والأشياء»^(٣).

أما الحكاية الشعبية فهي ذات أشكال قصصية متعددة، وبناء تقليدي، وتضم جانباً من الإبداع القصصي المعتمد على قدر من التقنية المحكمة مثل حكايات ألف ليلة وليلة^(٤). لكن الحكاية الحيوانية تنفرد برمزيتها ونقدها الاجتماعي، وكون شخصياتها من الحيوان المتقمص خصائص البشر النفسية، أو البشر الممثلين بالحيوان ترميزاً.. وهي ذات معان متعددة وصور وأشكال متعددة أيضاً، بحسب علاقة الحيوان بالإنسان، فقد يكون عدواً له، أو مساعداً بقوته^(٥)، لكنها في الأحوال كلها «تشرح وتحكي وتسلي وتعلم، مازجة كل هذه الأغراض مزجاً بديعاً»^(٦). لكي تصل إلى غرضها بطرق شائقة تجمع بين الخيالية والرمزية، حتى تصل ذروتها في التقنع، حيث «تغدو قصص الحيوان أمثولات يتحدث فيها الحيوان مثل البشر، ويكون قناعاً فيها لمنطق إنساني»^(٧).

(١) وليم رايتز: الأسطورة والأدب، ص ١٩ - ٢٠.

(٢) مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٦٥.

(٣) عن : عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص ١١. ويوقع مرتاض مدى الحكاية الخرافية،

فبعد خرافة كل عمل ابداعي «توجد فيه حيوانات تقوم مقام الشخصيات الإنسانية». نفسه، ص ١٢.

(٤) مجدى وهبة معجم ... ، ص ٧٤.

(٥) ديرلاين: الحكاية الخرافية ... ، ترجمة نبيلة إبراهيم، ص ٨٦.

(٦) نفسه : ص ٩٠.

(٧) فريال غزول : (قصص الحيوان ...)، ص ١٣٦.

ولا نحسب إن قصص الحيوان قد استقلت في خطابها وشخصياتها في فترات متأخرة من التاريخ، بل هي تمتد إلى الحضارات الأولى، حيث نجد الحيوانات تشارك البشر صنع المصائر والأحداث رمزياً في كثير من الأعمال الابداعية، كملحمة جلجامش والإلياذة والأوديسة وسواها.

لكننا إذ نحاول تقصى قصيدة الحكاية في الشعر الحديث، لن نقف عند الشخصيات وهويتها [حيوانية - بشرية]، فالشاعر، لم يد يولى ذلك اهتماماً ، بقدر انتفاعه من إطار الحكاية وآلياتها. فكأنه يوسع التناص من مجرد علاقة بين نصين في ملفوظاتهما ومفرداتهما وصورهما، إلى محاكاة الإطار الذي ينظم النص الأول، ويحيط به، ويحدد هويته.

وأولى مزايا خطاب الحكاية هو الإيهام وإبقاء الحدث في حدود الإمكان، دون التيقن من حدوثه أو كيفية ذلك الحدث.

ومما يكمل هذه المهمة الإيهامية، انتساب حيز الحكاية الزمنى إلى الماضى، فالقصيدة تستعير زمناً أبعد من زمنها، لتتفى المطابقة بينها وبين الواقع بشكل مباشر وآلى، لأغراض متعددة.

وسيكون تطبيقنا في هذا الفصل من شعر الشاعر حسب الشيخ جعفر الذي كرس قصائده الأخيرة، ومنذ ديوانه (أعمدة سمرقند) الصادر عام ١٩٨٩، للحكايات المتنوعة، من مصادر مختلفة، ولعل هذا حصيلة معاشية طويلة بين الشاعر حسب الشيخ جعفر والحكاية التراثية، وجدناها في شعره المبكر أيضاً، ولكن حسب بعكس ما هو مفترض في دوره الحياة والنمو. أى أنه في أعماله الشعرية المبكرة^(١) يستخدم الحكاية كاستعانة نصية، وضمن سياق شعره الحديث، فلا يصرح بتفاصيل الحكاية التراثية أحياناً، أو يجعلها مرمزة في تلميح أو إشارة عابرة، أو استعارة أسطورية مطردة، كاستخدامه حكايات السندباد في أكثر من موضع، بعد أن يجرى عليها

(١) صدر الديوان الأول لحسب الشيخ جعفر (نخلة الله)، عام ١٩٦٩.

التعديلات أو التكييفات المعاصرة ، وهو يفترض أن السندباد كان يرحل كل مرة باحثاً عن كنز تخبئه جرة، لذا كان يذكر الكنز والجرة فى كثير من قصائد مقرونة بالرحلات الخائبة:

فجرة من كوزه المبرد

وحفنة من ثمرة الندى

كنزى الذى وجدته

كنزى الذى فقدته

فى رحلتى الخائبة المريرة

فى حيرتى الضريرة (١).

ويذكر الجرة الخاوية فى أماكن عدة من قصائده كقوله :

لاشئ غير كومة العظام

وجرة تغور بالظلام (٢).

وهو يكتفى بهذه الأجزاء ليشير إلى الحكاية دون استدعائها كاملة. ويذكرنا بأجواء الحكايات فى عناوين لقصائده مثل (الأميرة والمتسول) و (الملكة والمتسول) و(الجرة الخاوية) و (الواحة الضائعة) و (الأمير السعيد) .

(١) حسب الشيخ جعفر : الأعمال الشعرية ١٩٦٤ - ١٩٧٥ ، ص ١٥٨ - ١٥٩ .

(٢) نفسه : ص ٩٧ . وتراجع : ص ٢٠٤ و ١٤٧ و ٩٦ لأمثلة أخرى مشابهة.

لكن إحساسه بالحكاية كنظام، يتبلور في تجربته الرائدة في كتابة القصيدة المدورة التي بدأها عام ١٩٦٩ بقصيدة (قارة سابعة) التي تخللتها إبيات غير مدورة، لكنه في (الرباعية الأولى) عام ١٩٧٠ يكتب نصاً مدوراً كاملاً.

وإذا كان حسب مسبقاً ببعض المحاولات غير الواعية وغير المكتملة لكتابة قصائد مدورة^(١)، فإن تجربته حملت معه مبررات فنية وفلسفية، تسوغ اتصال الجمل الشعرية التي لا تنتهي إلا بنهاية القصيدة، مما يخلق الإحساس باستمرارية زمن القصيدة، وربط التداعيات ببعضها مزجاً دون عطف أو وقف.

وفي حوار أخير مع الشاعر نقراً تفسيراً لظاهرة التدوير عنده، فيقول « إن الدافع الأول إلى التدوير في القصيدة كان عندي دافعاً ثرياً وليس شعرياً، إن ما دفع بي إلى التدوير هو ما كنتُ قرأتُ من أعمال بروسست وسارتر .. وعدد آخر من الكتابات الروائية، ومسرحية (بعد السقوط) لأرثر ميلر .. غير أن النقطة المضيئة التي انطلقت منها في تدوير القصيدة كان وجه فتاة عراقية عاملة في مخزن .. ربما ربما كان اسمها وجمالها الغريبان (وكانا يذكران بالشعر والفن السومريين) هما ما أخذ بيدي إلى التدوير كما أفهمه .. ومن هنا كان التدوير هو الطريقة الفنية الممكنة التي تمتزج بها الأزمنة والأمكنة. أي أنني في القصيدة الواحدة كنتُ أنتقل بحرية بين بغداد وسومر وموسكو والعمارة، بين الأزمنة الغابرة والوقت الراهن، مروراً بالأزمنة العديدة الأخرى. القبض على الزمان والمكان هو لعبة التدوير الشعري، القبض عليهما وتهشيمهما أو المزج بينهما، أي أنك في الوقت نفسه، وفي البؤرة الشعرية نفسها، يمكن أن تكون في العديد من الأزمنة والأمكنة المختلفة^(١).

(١) من محاولات التدابير السابقة على تجربة حسب الشيخ، قصيدة لخليل الخوري هي (الشمس والنمل) مؤرخة عام ١٩٥٨، وأخرى ليوسف الخال في العام نفسه، عنوانها (الحوار الأزلي). وله تجربة أخرى في (الجنود) ينظر : حاتم الصكر، الأصابع في موقد الشعر، ص ١٦٤.

ويهما من هذا الاقتباس المطول، ما كشفه الشاعر من دوافع لكتابة تجربة القصيدة المدورة، وأولها فنى فلسفى، يحاول الجمع بين الأزمنة المتباعدة، والامكنة المختلفة فى وقت واحد، وهذا هو جوهر ما تحاول الحكاية الخيالية: رمزية أو حيوانية أو شعبية، أن تفعله، بطاقة الخيال التى تحركها، وحرية تشييد الامكنة وتحيين الأزمنة المناسبة لمنطق الحكاية قبل كل شىء.

وثانى هذه المبررات للتدوير هو الدافع أو المحرك باتجاه التجربة، وأعنى النشر. فالشاعر يضع تجربته كنتيجة لمؤثر أو مثير مباشر، هو قراءة أعمال نثرية (روائية ومسرحية) ذات طابع فلسفى، تقوم على استكناه المطلق، بحثاً عن (الزمن الضائع) فى (دروب الحرية) بعد انتهى كل شىء و (بعد السقوط)^(١)، فكانت قراءة النشر محفزاً لخلق بؤرة داخل القصيدة، يكون الشاعر بواسطتها فى العديد من الأزمنة والامكنة فى الوقت نفسه.

فالجمع بين الأزمنة، مزجاً وتهشيماً، والمؤثر النثرى رواية أو مسرحية، كانا وراء تجربة التدوير، وهما مؤثران حكايتان فى الأساس، فكان لابد أن يكون صداهما المتشكل فنياً، هو نمط حكاى أيضاً، من هنا كان التدوير هو التجربة التى اتسعت لتحتوى هذين العاملين.

وإذا طالعنا جزءاً من إحدى قصائد حسب المدورة، فسنجد الخطاب الحكائى مهيمناً فيها:

من صندوقى أستخرج جمجمة، يتأملها ملك فى أطمار،
وأمد سهوياً يذعرها مجنون مدرع، وأزيح نقاباً

(١) حسب الشيخ جعفر: (أحاول القبض على الأزمنة الشعرية المتعددة)، حوار مع الشاعر إجراء
نصيف الناصرى، الفينيق، ع ٢٢، ١/٤/١٩٩٧م، ص ١٨.

عن عيني (ناستا) ، وأحاول جهدى أن أستل من الصخر الأيدى
جواباً غير صدى صوتي، في أمطار الليل الموتى يتوقف مركبهم،
يخطون خفافاً فوق الرمل، وتطرق أيديهم بابي، هل أرويههم؟
واعيدُ إلى الصندوق عجائبه؟ أم اغلق بابي، واظل
أحاور وجهاً صخري؟ (١).

وهذا استخدام ذكي لجو الخرافة والسحر، ودمج الأزمنة والامكنة، وإفادة مهمة
من مفردات وكسر حكاية، كالصندوق العجائبي الذي يخفي الجماجم، وزيارة الموتى
الليلية، والملك بأطماره، والمجنون بدروعه، الخ ...

فالتدوير - في قراعتي - هو أحد تشكلات الحكاية في شعر حسب الشيخ جعفر،
ولكن لشكل غير مباشر، وكان للاستمرار المتصاعد في هذا المقترح الفني الجريء،
الجديد الذي قلده فيه حسباً شغراء عديدون بعد نشر تجاربه المدورة، لو استمر فيه
الشاعر، أن يثمر تناصاً متقدماً من الوجهة الفنية، وأن يقدم لنا من خلاله عملاً طويلاً
أو متوالية من المدورات، أحسب أن الشاعر اقترب منها في عمله المقسم إلى رباعيات
(الرباعية الأولى والرباعية الثانية والرباعية الثالثة) (٢) وقد كتبها في أزمان متباعدة،
وهي تستكمل بعضها بعضاً . ففي الرباعية الأولى ثمة أربعة مقاطع مدورة تفصل بين
كل منها والآخر لازمة قصيرة تتذكر شيئاً قديماً:

(١) مقطع من قصيدة (عين اليوم) ، حسب الشيخ جعفر : الأعمال الشعرية : ص ٢٧٤.

(٢) الرباعيتان الأولى والثانية في ديوان (الطائر الخشبي). تنظر : الأعمال الشعرية، ص ٢٠٨

و ٢٣٣ أما الثالثة ففي (زيارة السيدة السومرية)، الأعمال الشعرية : ص ٣٢٧.

ضباب قديم

ونهر قديم

ثم :

ضباب قديم

وفجر قديم

ثم :

ضباب قديم

وطين قديم

وأخيراً لازمة الختام؛ وهى كما نلاحظ من بحر يختلف عن البحر الذى كتبت فيه الرباعية. وهذه النقلات أو الحواجز غير المدورة، تُشعر القارئ بالانتقال إلى مستوى تذكرى آخر.

بينما لجأ حسب فى الرباعية الثانية إلى خلق أربعة مقاطع مسدورة أيضاً، لكن الانتقال إلى المقطع التالى يتم دون نقلة أو حاجز إيقاعى أو دلالى. بل يكتفى حسب بالبدا من سطر جديد، والانتقال إلى بحر آخر، حيث إن المقاطع متناوبة على الشكل التالى إيقاعياً:

المقطع الأول: فعولن فعولن..

المقطع الثانى: فاعلاتن فاعلاتن..

المقطع الثالث: فعولن فعولن..

المقطع الرابع: فاعلاتن فاعلاتن..

أى أن المقطعين الأول والثالث متحدان فى التفعيلة، والمقطعين الثانى والرابع متحدان فى تفعيلة أخرى. وكذلك نهايات المقاطع حيث تتكرر فى المقطعين الأول والثالث خاتمة واحدة، وينتهى المقطعان الثانى والرابع بخاتمة أخرى.

خاتمة المقطع الأول: الذراعان ينفتحان إلى جانبيها طويلاً.

خاتمة المقطع الثانى: فى البدء كان الذهب، الشمسُ حذاء العاهرة.

خاتمة المقطع الثالث: الذراعان ينفتحان إلى جانبيها طويلاً.

خاتمة المقطع الرابع: فى البدء كان الذهب، الشمسُ حذاء العاهرة.

أما (الرباعية الثالثة) فإن إيقاعاتها محيرة، لأن الشاعر لم يقسمها بهندسة محسوبة أو مصممة كالرباعيتين الأولى والثانية، بل ترك للتذكرات، والأقوال المضمنة المنقولة عن الأصوات الأخرى فى القصيدة، والموضوعة بين قوسين، هذه المهمة البنائية التى تكرر التدوير، فكأن مجئ هذه البقع المعترضة أو المتضمنة، وتخللها للانسحاب الإيقاعى

الدائري في النص؛ يعمق الاحساس بالدوران على مستوى التلقى؛ فضلاً عن اختلاط تفعيلات أكثر من بحر في هذه الرباعية. ولحسب محاولات أخرى في التدوير؛ يتوجه فيها انتباه القارئ إلى هذه التجارب، منذ قراءة العنوان، مثل (في الحانة الدائرية)^(١) و (الدورة)^(٢) أما تسمية الرباعيات بهذا الاسم؛ فيزيد من إمكان العودة الزمنية والمكانية للماضي، عبر المقاطع المتناوبة، وهي أربعة أيضاً (في رباعيتين على الأقل) إلى جانب تناوب التفعيلات، وخواتم المقاطع.

أما داخل الرباعيات فقد كان الشاعر يتنقل حراً بين أزمنة مختلفة: وغزل بامرأة حاضرة، وعودة إلى طفولة الشاعر، ومناخ القرى وطقوسها وشخصياتها. وكأن الشاعر يهيئ الرباعيات لعالم قديم مختبئ في داخله، فهو يبدأ الرباعية الأولى بقوله:

العشب والحيوان والنار القديمة أصدقائي .

ويبدأ الثانية بقوله:

ألم الغبار القديم ، ألم الصدى عن تصاوير وجهي

وهذا الانتماء إلى الزمن القديم والأمكنة البعيدة في فضاء القرى وطفولة الشاعر تجعل خطاب الحكاية مناسباً لمثل هذه التجارب.

ولقد ضمن الشاعر رباعياته كثيراً من الإشارات الحكائية والمعتقدات الشعبية وطقوس الريف.

ففي الرباعية الثالثة إشارة إلى (القارب الذهبي) الذي سمع عنه الشاعر في طفولته، كما يقول في الإشارات والهوامش الملحقة بالديوان؛ وقيل له: إنه كامن تحت التل وفي أعماق الليل يخرج من مكمته ليطفو، ذهبياً في الليالي القمرية على ذرى التلال أو سفوحها. وترد فيها حكاية (الجنية ذات الشعر الذهبي) التي تعيش في قصرها في أعماق الهور، حيث يصب النهر الذي تجثم على جانبيه القرى، وقد غدت هذه الجنية

(١) في الأعمال الشعرية لحسب: ص ٣١٨.

(٢) نفسه: ص ٢٨٥.

جميعاً؛ وقد يتخلف زندق فى مياه الهور فيقال إنه أسير الجنية الذهبية التى كبلته
بجدائل من شعرها الطويل^(١).

(فى السيسان القديم
ابتنينا منازلنا الحجرية . عبر
السهوب انتشرنا نلم لنيراننا
الروث ، يطفو بجنية الهور
قاربها الذهبى ، احملينا إلى
قصر ك الذهبى احملينا ولو مرة .
قيل : آباؤنا فى مدائنك
الخضر أسرى يكبلهم شعرك
الذهبى . . .)

وفى (الرابعة الثانية) يمزج وجه صبية ذات جمال تراجيدى خارق، تعمل فى مخزن،
بالجمال البابلى القديم، وتاييس التى ينحسر المغول عن لحمها^(٢).
افترشنا السنايل . . لى ليلة عشت فيها ثلاثين .
قرناً أرد المغول عن امرأة القيصر ، انشقت
الأرض ، ردت إلى الكهوف أنين الوحوش
التى انقرضت قبل مملكة الحيوان اللبون ،
احتطبنا غصون الصنوبر ، دارت بنا السفن
الكوكبية . . .

(١) الأعمال الشعرية: هامش رقم ٧ ، ص ٢٥٢ .

(٢) نفسه: هامش ١١ ، ص ٢٥٢ .

وفى (الرباعية الأولى) تفوح روائح نباتات الريف البعيد مثل (الحندقوق) و (القصب) ونشم (دخان الروث والكرب المبلل) ونرى (بقايا القش) ونسمع حكايات الشتاء الليلية مؤطرة بجو حكاى سحرى:

البروقُ الخضرُ تخطفنى، أقص عليك شيئاً عن
كنوز الجن، يُحرقنى شحوب فى يدك ..

ونلاحظ فى قصائد الشاعر المدورة كلها، أنه يستخدم ضمير المتكلم، فيغدو السرد ذاتياً، والشاعر هو الذى يروى، فيشد إليه خيوط السرد كلها، فيسافر فى الماضى أو الزمن الخارجى الأكبر، وهو جزء من التاريخ؛ ويمر بماضيه الشخصى أو زمنه الخاص طفلاً فى القرى، ثم يتوقف عند لحظة الحاضر المتصلة - عبر دوران النص - بالزمنة كلها، وكذا يعامل الشاعر المكان بحرية، ودون ربط سببى أو منطقى؛ كما يحدث فى الحكايات تماماً.

ولا تقف حدود استعارة الحكاية مضموناً وخطاباً لدى حسب، عند التدوير، بل نقرأ له تضمينات واستعانات حكاية مبكرة فى ديوانه الأول، وسأشير هنا إلى قصيدته (طوق الحمامة) ^(١) التى يناجى فيها امرأة يلفها السواد، كما يحصل فى الحكايات الشعبية؛ فتومئ له أن يفتح الباب، فيغوص فى بئر ليترد عنها الجن والصوص، ثم يراها خلف ثلاثة أبواب، ووراء كل باب لغز، فهناك يمامة مطوقة خلف الباب الأول تهمل فوقها غيمة تحمل دمعاً أو دمماً. ووراء الباب الثانى ثمة حصان جامع يقطر منه دم، ووراء الباب الثالث افعى، تغريه بأن يرتشف قدحاً مترعاً بشيء تقول له إنه رصاب! ^(٢).

(١) الأعمال الشعرية: ص ٣٦ وما بعدها..

(٢) تتعدد الأبواب وتغدو سبعة فى (الملكة والمتسول) حيث يقول:

وعـــــــــــــــــبر كل حــــــــــــــــائط أو باب

يفتح من أبوابها السبعة تلتف ذئاب الريح

وتجثم الغيلان أو تطير فى هيكلاها الفسيح

تنظر: الأعمال الشعرية، ص ١٩٩.

ولعل هذه الأغلفة السحرية حيث تنتشر الأبواب عن بعضها، وتؤدي إلى سواها، وتتكرر الأخطار والمغامرات والاحتمالات، تذكرنا بجو الحكايات لا سيما في (ألف ليلة وليلة)، مع إشارة لما تلاقيه أنانا في الشعر العراقي القديم عند نزولها إلى العالم السفلي، حيث تخلع أجزاء من ثيابها عند كل حاجز، وربما كانت قصة (الاسراء والمعراج) حاضرة في رعى الشاعر، حيث كل طبقة في العروج إلى السماء تتلون بلون وتتغير المشاهد فيها.

لقد تعرفنا حتى الآن على نمطين من (قصيدة الحكاية) لدى حسب الشيخ جعفر، وهما اللذان كتبهما الشاعر في بداية تعامله مع السرد الاسطوري - الحكائي:

١- نمط الحكاية المضمنة داخل النص.

٢- نمط التدوير.

وسنقف الآن عند نمط ثالث انتقل إليه الشاعر بعد أن استقرت تجربته الشعرية، وكان مرشحاً للانعطاف نحو أفاق أسلوبية أخرى، بعد تجربة التدوير، إلا أنه - وكما قلنا من قبل - يخالف الدورة المألوفة لحياة الأنواع والأنماط، فيتراجع من هذا التعامل الراقى الذي لمسناه في الحكاية المضمنة والمطورة، ليسمح للحكاية بالتشكيل التام على مدى القصيدة، بحيث تغدو القصيدة (قصيدة حكاية) خالصة، لا مجرد استعانة بها أو اتكاء عليها.

وقد بدأ حسب هذا النمط الحكائي التقليدي في ديوانه (أعمدة سمرقند) الذي ضم (مائة) قصيدة تحتوي كل منها على (حكاية) مباشرة، كانت بداية مرحلة جديدة في تعامل حسب الشيخ جعفر مع النظم الحكائي.

يقول الشاعر عن مجموعته (أعمدة سمرقند): «لم تكن.. في معظمها إلا صياغة فنية جديدة لعدد من حكايات أيسوب وكليلة ودمنة وأقاصيص شعرية قديمة. أما شكلها الشعري أو بناؤها فلم يكن جديداً، وقد التزمت أنا بالتكنيك الشكسبيرى، أما الحافز.. فهو الحافز نفسه الذي حدا بمؤلف كليلة ودمنة إلى وضع نصوره أو ادراكه لحقيقة الوضع البشرى.. على ألسنة الطير والوحوش. كانت أقاصيص

إيسوب وكليلة ودمنة صوراً ومحاولات رائعة لم تنزل إلى اليوم مرايا، ترى فيها الإنسانية وجوها الشائنة أو الطيبة»^(١).

ويهمنا من إيراد هذا المجتزأ، أن نعرف بمرحلة (أعمدة سمرقند) التي اكتفى فيها الشاعر بصياغة (ثانية) - سنتاقش وصفها بالجدة لا حقاً - لعدد من الحكايات التي ذكرها إيسوب في خرافاته، أو جاءت في (كليلة ودمنة) أو بعض المصادر الشرقية القريبة، أو كانت أخباراً مأثورة أو امثولات. وقد أفصح حسب عن مراجع حكاياته في (ملاحظة) صدر بها المجموعة، قال فيها: «تعتمد هذه القصائد، في معظمها، فكرةً وحدثاً، على أقاصيص كليلة ودمنة وإيسوب الشاعر الأغريقي القديم... وعلى الحكايات الشائعة في الآداب الشرقية القديمة»^(٢).

وإذا ما أخذنا هذه (العتبة) التمهيديّة كموجة لقراءة مجموعة قصائد الديوان، وأضفنا إليها الإهداء المثبت قبلها «إلى أحمد شوقي» وهو الشاعر الذي عُرف بمحاولاته الرائدة في كتابة شعر قصصي وحكائي، تعلّمي الغرض، مستمد من المأثور، وبشخصيات مختلفة بعضها من الطير أو الحيوان، فسوف نجد أن الملاحظة والإهداء تعززان استمداد الشاعر لمادة قصائده وجذورها الحكائية، من هذا الموروث الثري الذي تركه الحكائيون العالميون والعرب، والشعراء الذين أحيوا هذا التقليد وعلى رأسهم أحمد شوقي.

فأين الصياغة (الجديدة) إذن في الحكايات الشعرية المائة هذه؟

إن الشاعر يعرفنا بأسلوب كتابتها، فيقول إنه تكنيك شكسبيرى، مشيراً بذلك إلى أنه كتبها بأسلوب السونيتات على الطريقة الشكسبيرية أى التي تتألف من ثلاث رباعيات يليها دوبيت يشتمل على بيت القصيد، «وقد يضع شاعر ما في مناسبة معينة مجموعة خاصة من السونيتات، أصبحت تعالج تطور التأمل من وجهات نظر متعددة»^(٣).

(١) حوار مع الشاعر: سابق، ص ١٨-١٩.

(٢) حسب الشيخ جعفر: أعمدة سمرقند، ص ٦.

(٣) مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٢٨-٥٣٠.

ولعل حسب يجسد هذا الفهم لمجموعة السونيتات ذات الشكل الثابت من حيث عدد التفعيلات وأطوال الأبيات وطريقة التقفية. فأين الصياغة (الجديدة) مرة أخرى؟

إن شكل (السونيت) يتميز بأنه شكل «يصمم بصورة جوهريّة، ويتطلب عناصر معينة كالثمانية والسداسية وتحول التفكير في نهاية الثمانية، مع خلاصة بليغة (خاصة في السونيت الإنجليزية) وإيحاء بحقيقة شاملة، وهكذا يعد القارئ، بمجرد معرفة أن القصيدة سونيت، ليتوقع حدوث سمات معينة.. ويتوقع أيضاً العبارة التي تتضمن الحقيقة في خلاصة القصيدة^(١).

إن منظور التلقى في السونيت أو مجموعة السونيتات، يتخذ هيئته من الأعراف أو التقاليد الثابتة في هذا الشكل.

وإذا أخذنا إحدى منظومات حسب الشيخ فسنجدها تخضع لنظام تقفية صارم، يوحدّها بالسونيتات المائة. وهذا النظام نرمز له كالاتي، وهو نظام شكسبيرى^(٢).

أ - ب - أ - ب

ج - د - ج - د

هـ - و - هـ - و

ز - ز

حيث الأبيات: الأول والثالث في كل من رباعية مقفاة، بقافية وواحدة، وكذا الأبيات الثاني والرابع تجمعهما قافية واحدة بالتناوب. أما خلاصة القصيدة، فهي منعزلة عن المجاميع الرباعية السابقة بنقاط تفصلها عنها؛ وكذا تخالفها في طريقة التقفية إذ تتتابع قافية البيتين الأخيرين وتعزز معنهما التعليق أو الحكمى، وموقعهما كخلاصة للقصيدة.

(١) بشبندر: نظرية الألب المعاصر...، ص ٨٩.

(٢) لويس عوض: بلوتولاند، ص ١٩ ويصف عوض السونيتة بأنها «قالب في الشعر الأوروبى، متحجر وقديم»... نفسه، وقد جرب عوض كتابة سونيتات بالعامية في مطلع الأربعينيات، على النمط الشكسبيرى. ينظر: بلوتولاند، ص ٩٥ وما بعدها.

وفى ضوء علم القراءة الحديث، يكون (توقع) القارئ قد أخذ أفقاً ثابتاً. فهو ذو معرفة مسبقة بما سيكون عليه نظام القصيدة من حيث معناها وإيقاعها التقفوى. ولن يثير افق توقعه أى شىء فى مثل هذا النظم الثابت. ولكن حسب ينجح كمنتج لخطاب حكائى تقليدى فى اختيار السونيتة شكلاً لقصائده الحكائية، فذلك يعزز تقليديتها وخطابها الكلاسيكى المقصود، حيث تهىء له السونيتة ثباتاً صارماً وكلاسيكية نموذجية، سواء فى البناء البيتى، أو الدلالة الموجهة بقيود هذا البناء، أو بالخلاصات التى يختم بها قصائده.

يضاف إلى ذلك النظام الصارم، تقليدية الحكايات ذاتها، فهى فى أغلبها (إعادة صياغة) لقصص الحيوان أو الطير أو أخبار المجانين والهامشين، وهم فى الغالب أبطال وشخصيات حكايات حسب.

إن البدايات والنهايات التقليدية جداً - كما يرى أو سبنسكى - وهى مما يميز الحكاية الشعبية، تُبرز الإطار الطبيعى للعمل الأدبى^(١).

وسنرى عند قراءة نموذج لحسب فى هذا الباب، أنه ينتقل من وجهة نظر الراوى المشارك أو الداخلى، إلى وجهة النظر الخارجية. أى من حياة الحكاية ذاتها؛ إلى الحياة اليومية أو المعاصرة. لا سيما فى البيتين الأخيرين.

كما أن حسب يروى بضمير المتكلم دائماً، فى بيتى الخلاصة، أو يكون راوياً مراقباً كلى العلم، يدير دفة السرد فى الحكاية ويوجه أحداثها.

ويغلب على القص بنائياً صيغ الماضى، كأنما ليؤكد الطابع الحكائى للقصائد. لكن لغة (أعمدة سمرقند) لم تكن قد انتمت إلى القاموس اللغوى القديم المناسب للحكايات، بل ظل الشاعر يستخدم لغة مألوفة المفردات إلى حد كبير، كما أن بعض موضوعات حكاياته ذات زمنية معاصرة، يخطط لها الشاعر، رغم ذلك، ما اختط لسواها من نظام صارم.

(١) (وجهة النظر...)، سابق: ص ٨٠.

إن (التناصر) الإيقاعى والببتي بين السونيتة، وقصائد الحكايات، جعلت هذه الأخيرة، نسخاً لنمطين يتشكلان بحرية فى غياب الشكل الحديث؛ وهما: حكاية الخرافة الحيوانية الخيالية، والسونيتة.

لذا يبدو ضمير المتكلم (أنا) بشكل مفاجئ أحياناً، وخصوصاً أن الحاكي لم يساهم حتى ذلك الحين فى أى حدث، وذلك يؤكد الجانب الحكيمى أو الوعظى فى قصيدة الحكاية. وسيلاحظ القارئ أن وجهة النظر فى القصائد محاصرة بالمتطلبات القاسية والجامدة للسونيتة، ونظامها الوزنى وتقفيته.

لكن القراءة المستندة إلى كشف استراتيجيات الخطاب الشعرى، وما تتحكم فيه من مشغلات نظرية، ستصل إلى التعرف على زاوية نظر الشاعر، حيث يختار شخصيات حكاياته - متابعاً مراجعه - بما ترمز إليه من قوة وضعف، وسلطة وعبودية، وهو فى ذلك واضح الانحياز للضعفاء والعبيد؛ أو من هم فى حكمهم: وشاجب للظلم، ومطالب بالعدل المفقود.

وتعطينا هذه المزاوجة بين رؤية حديثة ونظام قديم، ما يراه الشاعر من صلة القديم بالحديث: أو رؤيته للأصالة والمعاصرة، وإقامة جدل أو مناقضة مقصودة بين شكل جامد قديم كالسونيتة، بقوافيها ثبات أطوال أبياتها، ووحدة عدد تفعيلات البيت، وتركيز القصة فى خلاصة أخيرة أو خاتمة؛ إلى جانب تقليدية المحتوى الحكائى للقصائد، وفى قصيدة (صيحة الجرار)^(١) سنعاين نموذجاً للنظم الموضوعى للحكاية المعروفة:

عنقاء تخفقُ جرةُ الراعى الأجير

مذصار يرعى الضان ما ملكت يده

(١) أعمدة سمرقند: ص ٦٧.

إِلاَّ عَصَاهُ. تَقِيهِ، حَيْثُ أَنَاخ، بِالْفِيءِ الْهَجِيرِ
وَتَهْشُ أَغْنَامًا، وَتَطْرُدُ أَطْلَسًا رَاعَ الشِّياهِ

* * *

إِذْ قَالَ، فِي ظِلِّ الْخَبَاءِ، وَقَدْ تَوَسَّدَ رَاحَتِيهِ
فَبَدَتْ لَهُ، فَوْقَ الْعَمُودِ، ثَقِيلَةٌ بِالسَّمَنِ غَرَقِي
قَالَ: (أَيْشَرْنَ! غَدَا أَبِيعُ وَأَشْتَرِي لِي نَعَجَتَيْنِ
تَلْدَانِ غَيْرَهُمَا، وَغَيْرَهُمَا...)، وَعَجَّ ثَرَى وَأَفْقَا!

* * *

عَجَّ الْقَطِيعُ، وَشَبَّ فِي الْمَرْعَى النَّطَاحِ
قَالَ: (الْهُدُوءُ!) فَمَا ارْعُوتِ، فَمَضَى يَشْدُ عَلَى عَصَاهِ
وَانْقَضَ مَرْتَظِمًا بِجَرَّتِهِ... فَصَاحُ:
(لَهْفِي عَلَيْكَ!) وَأَغْرَقَ السَّمَنُ السَّكِيبُ لَهُ لَحَاهُ

* * *

يَارَاعِي الْأَغْنَامَ! جَرَّتْكَ الْمَلِيئَةُ فَوْقَ رَأْسِي
مَالِي أَلَمْ حَطَامَهَا، وَأَرَى غَدَى فِي سَمَنِ أَمْسَى؟

وسوف نلاحظ أولاً مقصدية الشاعر في تعميم الحكاية بدءاً من العنوان،
ففي الحكاية المعروفة - كما في متن القصيدة - ثمة جرة واحدة. لكن الشاعر جعلها
في العنوان (جراراً) بالجمع لتعميم حكمة الحكاية وأمثاليتها. وهذا أول تضاد يلاحظه
القارئ؛ وهو جدلية تناصية لا تتوقف عند مضمون الحكاية لتتشكل هيئة النص الجديد
على أساس ذلك المضمون.

أما إضافة الصيحة إلى الجرار، فهي جزء من استباق سردي، يوجه القارئ إلى ما سيحصل للجرة المتكسرة بعصا الراعي الحالم، فكأن صوت تكسرها الذي أيقظه من حلمه، ما هو إلا (صيحة) ترددها الجرار المتكسرة في أحلام البشر، وهي تلقنهم حكماً ودروساً وعظات ستخلد وتتوالد (عنقاء تخفق..)، ولا تكف عن إزجاء أمثولتها.

ولا شك أن الشاعر قد حذف الكثير من مفردات قصة (الراعي والجرة) التي تعلمناها صغاراً؛ فالراعي يحلم بالزواج بما سيكسب من بيع سمن نعاجه، ثم يكون له ولد، يعلمه ويربيه، وينهره زاجراً بالعصا، حيث يختلط الحلم بالواقع؛ فتتكسر الجرة؛ وهو يرفع عصاه؛ ويسيل سمنها على لحيته؛ وكأن الراوي يتشفى بهذا (الأجير) الحالم، ويستكثر عليه لجوءه للحلم تعويضاً عما يعاني. ونلاحظ أن (النظم) يحاصر الفكرة، حتى بعد التعديل. فالشاعر جعل الراعي يحلم بتكاثر نعاجه وتقافزها في الوادي (أو المرعى) ثم أثارتها الغبار وهي تصخب، فيرفع عصاه طالباً منها الهدوء، لتتكسر الجرة فوق رأسه.

وقد توتر النظم بطريقة واضحة. فالقارئ محتاج للالتزام بعلامات الترقيم. وهي ذات مهمة حكاية هنا أي أنها تقوم بفرز جمل السرد عن بعضها، وتحديد أزمانها وأمكناتها، وتوالي أفعال السرد.

لا شك أن الماضي هو إطار السرد كله في هذه السونيتة الحكائية. رغم أن الأفعال المضارعة موجودة بوفرة نسبية بينها هذا الجدول:

| أفعال الأمر | المضارعة | الأفعال الماضية |
|-------------|----------|-----------------|
| ١ | ١١ | ١٧ |

ولكن تردد (المضارع) واضح في البقع التي يهرب فيها الراعي بخياله إلى الحلم. أي أنها تمثل التوتر المطلوب بين الواقع والحلم.

ويتضح التعقيد البنائي في البيت الثاني من السونية، حيث تتشظى العبارة المراد توصيلها، وتتناثر في حدود علامات الترقيم ذات الأهمية المعنوية في القراءة. فهو يريد القول: منذ صار (الراعى) يرعى الضان لم يملك إلا عصاه (التي) تقيه الهجير بالفى حيث أناخ، رتهش أغناماً، وتطرد (أى يطرد الراعى بها) ذئباً يخيف الشياه.

ولكن النظم التقليدى الممتثل لعدد التفعيلات والقافية، حاصر التركيب والمعنى، فتباعدت أجزاء الجمل تقديماً وتأخيراً، وذلك عامل آخر يساعد في تغريب بنية هذه القصائد ذات البناء الشكسبيرى.

كما استخدم الشاعر علامات القول (:) مع قوسين يضع بينهما الكلام أو القول؛ لتحديد بضع السرد المنجزة بالتلفظات لا القص أو الوصف.. وذلك ما سوف يعتاده قارئ القصائد، ويتعامل معه كإحدى شفرات الحكايات المنظومة.

وهناك انتقال إلى السرد بضمير المتكلم فجأة، وهو يلخص أو يعلق على أحداث الحكاية المسرودة موضوعياً. فالشاعر يخاطب الراعى؛ ويخبره أن جرتة المنكسرة ترميزاً لفشل أحلامه، إنما تتناثر فوق رأس المتحدث؛ ويجمع حطامها ليرى غده في سمن الأمس المتدلق من الجرة، ضائعاً هو الآخر.

وإذا ما اعتبرنا قصة (الراعى والجرة) متناً لهذه الحكاية الشعرية؛ فإن ثمة سلسلة من المتون والمباني تتسلسل كالاتى:

١- متن سردي للحكاية قبل صوغها النثرى.

٢- مبنى سردي ينجز في أثناء صوغها نثرياً.

٣- متن شعري قبل النظم.

٤- مبنى منظوم.

ولا شك أن ما يضيع أو يفقد أو يعدل، ليس بالقليل عبر هذه العمليات. وسنلاحظ في (صيحة الجرار) وجود الأغنام - كمصدر للسمن: مادة اللحم - بشكل واضح،

فيما تختصره الحكاية الشعبية، وتركز على الراعى وأحلامه وخيالاته، كما أن الشاعر قد ضخم المفارقة الحاصلة في استخدام الراعى لعصاه، كي يزجر خراف الأحلام التي راحت تضج من حوله^(١).

ولكن تعديلاً أكبر سنلاحظه في سونيّة أخرى هي (الوادي الكبير) حيث يقوم حسب الشيخ جعفر بانتقاء نسخة معينة من قصة مشهورة، ترد في أكثر من مصدر، منها (خرافات إيسوب) و (كتاب الأذكيا) لابن الجوزي.

وسوف نورد هنا نص الحكاية في هذين المرجعين:

إيسوب^(٢)

● «خرج أسد وثعلب وحمار للصيد معاً. وسرعان ما حصلوا على غنيمة كبيرة. وطلب الأسد إلى الحمار أن يقسمها بينهم، فقسمها الحمار إلى ثلاثة أكوام متساوية. وبتواضع جم طلب إلى الآخرين

ابن الجوزي^(٣)

● «حدثنا المعافى بن زكريا قال: زعموا أن أسداً وذئباً وثعلباً اصطحبوا فخرجوا يتصيدون. فصابوا حماراً وظبياً وأرنباً فقال الأسد للذئب: أقسم بيننا صيدنا. قال: الأمر أبين من

(١) ترد في (خرافات إيسوب) حكاية مشابهة، عنوانها (بائعة اللبن ودلوها) تحكي قصة فلاح، تراودها الأحلام، وهي تسير عائدة بدلو اللبن فوق رأسها، وتتخيل أنها ستبيع الزبد، وتشتري بيضاً، يفقس عن دجاج كثير، وإذا أصبح صاحبة مزرعة للدواجن، يقع الفتيان في غرامها، لكنها ستهز لهم رأسها رافضة.. وإذا تحرك رأسها، يسقط الدلو.. ينظر: خرافات إيسوب، ج ٨، ص ٤٧.

وترد في (حكايات لافونتين) تحت عنوان (القروية وجرة الحليب) بصيغة مشابهة، إذ تطم البنت وعلى رأسها جرة الحليب، بأنها إذ تباع حليبها سوف تشتري بيضاً، يفقس فراخاً، وتشتري بما تباعه منها نعجة صغيرة، تباعها حين تكبر وتشتري بقرة وعجلها، يتقافزان.. وتروح في نشوة أحلامها تقلد البقرة والعجل في تقافزهما، فتقع الجرة أرضاً، ينظر: المصادر الشرقية لحكايات لافونتين، الملحقات، ١٦ ونلاحظ بعد قراءة القصة في المرجعين أن حسب أقرب إلى حكاية لافونتين، حتى من رواية (كليلا ودمنة) لقصة الراعى وجرتة في باب (الناسك وابن عرس). ينظر: ابن المقفع، كليلا ودمنة، ص ٨٣.

(٢) خرافات إيسوب، ج ٢، ص ١٢٥.

(٣) ابن الجوزي: كتاب الأذكيا، باب «ما ضربته العرب والحكماء مثلاً على ألسنة الحيوان البهيم مما يدل على الذكاء»، ص ٢٤٢.

أن يختاراً فانفجر الأسد غضباً، ووثب على الحمار ومزقه إرباً. ثم حذق إلى الثعلب، وأمره أن يعيد التقسيم من جديد، ولم الثعلب كل الغنيمة في كوم واحد وجعله من نصيب الأسد، وأبقى لنفسه أصغر قطعة، قال الأسد: يا صديقي العزيز، كيف استطعت أن تدرك كنهها جيداً؟ أجاب الثعلب: لقد تلقيتُ من الحمار درساً.

● السعيد... من اتعظ ببلايا غيره.

ذلك. الحمار لك، والأرنب صيدنا لأبي معاوية، والظبي لى. قال: قاتله الله! ما أجهله بالقسمة! ثم قال: هات أنت. فقال الثعلب: يا أبا الحارث، الأمر أوضح من ذلك. الحمار لغدائك، والظبي لعشائك، وتخلل بالأرنب فيما بين ذلك. قال الأسد: ويحك ما أقضاك! من علمك هذه القضية؟ قال: رأس الذئب النادر بين عيني.

● قال: رأس الذئب النادر بين عيني.

وإذا ما طالعنا سونيقة (الوادي الكبير) لحسب، فسنجد أنه اختار نظم أيسوب للحكاية أي أن ابطالها هم (الأسد والثعلب والحمار) وليس للذئب ذكر هنا. فالظاهر أن الشاعر اختار النسخة التي يكون الحمار - وهو رمز للجهل المطبق - حكماً أو مقسماً، لأنه لن يتأثر بموقع الأسد كملك للغابة، وأقوى حيواناتها، وسوف يفعل ما يوجب المنطق في قسمة عادلة كهذه، وهو أن توزع غنيمة الصيد على الثلاثة بالتساوي.

وسنطالع أولاً نص حسب (الوادي الكبير)^(١):

خرج الحمار مع ابن آوى والأسد

في رحلة للصيد، في الوادي الكبير

. يجرى وراءهما، ويحتمل الفرائس والعدد

ويجئ للظمان بالماء النмир

* * *

(١) في (أعمدة سمرقند): ص ٧٣.

فإذا ترجل ركبهم، تحت انحدار السنديان
أمر الحمار الليثُ : (اقسم بيننا يا قنطروس)
فانكسب يعدل بينهم، فتكدر الأسد المهان
وأطاح بالرأس الحكيم، بوثبة، فوق الرؤوس

* * *

ودعا ابن آوى أن يعيد الكيل بينهما فكال
عجلا يكوم كل شيء تحت أقدام الهمام
واستل خيطاً ناحلاً، هو كل حصته، وقال :
(على بما قسمت يدى أنصفت فى فقه الأنام)

* * *

فتبسم الليث العبوس : (وقد عدلت فلا غبار
فمن المعلم بافتى ؟) فأجابه : (رأس الحمار !)

إننا لا نكاد نعثر على راوٍ فى هذه الحكاية المنظومة، فالسرد موضوعى، وبنية
الحكاية مرهونة بالزمن الماضى بدءاً من بيتها الأول (خرج الحمار...) .

وحتى نهايتها (فأجابه...)، ولكن غياب الراوى أو ابتعاده عن المشاركة فى الأحداث،
يعطيه وظيفة بنائية هى تحديد زاوية النظر إلى الأحداث وتوجيهها كوسيط بين الشاعر
والمروى له، والإسهام فى ترابط أفعال السرد وتتابعها بهذه الطريقة التى ظهرت بها .
يصبح الغياب إذن متكافئاً بين الراوى والمروى له، وهذه إحدى أبرز مزايا الحكاية
الشعرية أو قصيدة الحكاية .

ولعل العنوان (الوادى الكبير) يبرز وجهة النظر بشدة. فالشاعر يختار المكان
كمهيمنة مفتاحية أو استهلال يتصدر النص. فالوادى الذى نزل إليه الصيادون الثلاثة

(الأسد، الحمار، الثعلب) هو المتصدر موصوفاً بالكبير، فهو الأرض التى يدور عليها الصراع، متطوراً من الرحلة - طلباً للصيد - والشراكة فى العمل، ثم القسمة والتباعد أو الصراع. والتأويل هنا يسمح بأستذكار (أرض واسعة) يتصارع عليها البشر فى أى وادٍ من وديانهم الكثيرة الواسعة. ورغم أن (الحمار) هو الفاعل النحوى الأول الذى يقوم بفعل الخروج فى أول أفعال السرد فى القصيدة، فإن مهمته - داخل الحكاية - لا ترشحه فاعلاً دلاليًا. فهو يجرى وراءهما - وراء الأسد والثعلب - ويليهما فى الأهمية. وكذلك فى التقديم والتأخير فى البيت السادس (أمر الحمار الليث) فالحمار مأمور رغم أنه مقدم على الأسد الموصوف بإحدى صفاته. لكن الأسد واضح التسلط رغم أن ذكره فى النص يرد بتردد أقل من الحمار مثلاً. حيث يشار إلى الأسد خمس مرات، والحمار ست، والثعلب ثلاث. وهذا احتيال سردي لتقديم الحمار دلاليًا لأنه ضحية، فضلاً عن استهلال الحكاية بخروجه وانتهائها برأسه. لكن الحمار لا يقدم أى تلفظ أو محاورة فى النص. فثمة جملتان مسندتان إلى الأسد واثنان إلى ابن أوى، ويتحصل لنا على مستوى القراءة التأويلية أن الحمار ضحية فى فعل الصيد، وليس صياداً، رغم أنه يتصدر أصحابه فى انجاز فعل الخروج إلى الصيد. وقد قام حسب بحذف وتعديل واضحين. فهو لم يذكر مثلاً ماذا الصيادون الثلاثة، ولم يسم أى صيد يكتسم بينهم. كما أنه حذف زمن القسمة ومكانها، فحين يذكر إيسوب أنها جرت بعد (عودتهم من الغابة)، ويصمت ابن الجوزى عن الزمان والمكان، يختار حسب أن تجرى القسمة بعد الصيد مباشرة وعلى أرض الوادى الكبير نفسه!

لقد أفلح حسب فى إظهار البناء العقلانى للحكاية الحيوانية الخيالية، وبهذا أنجز (الخصوصية التعليمية أو الحكمية) لنص الحكاية المنظومة، فتحوّلت الأحداث إلى جمل قصيرة مشحونة بالدلالة، مختزلة ومقتصدة لفظياً، محاطة بتوترات التقديم والتأخير، واستثمار شكل السونيتة وما فيها من انتظام ووحدات إيقاعية ووقفات. وهنا نسجل ملاحظتنا الإيقاعية حول قوافى القصائد الحكائية، فهى لدى حسب مقيدة دائماً وبأطراد، وكأنها ترهن المعنى فى وحدة قصيرة يمثلها البيت المقيد؛ ليكتمل ضمن عناصر الحكاية الأخرى ومعانيها. إضافة إلى ما يخلقه نظام الازواج فى التقفية داخل السونيتة بالتناوب،

وختامها بالتتابع، من إيقاع يوازى تقسيم النص إلى ثلاث رباعيات ودوييت خلاصى أو ختامى.

وفى (أعمدة سمرقند) بعض القصائد الحكائية على النظام الإيقاعى للسونية، ولكن بموضوعات عصرية مثل (بون كيخوت) و (أوفيليا...) و (أغنية كارامازوف الأخيرة)، وموضوعات تعتمد أخبار الشعراء (ليلى والمجنون) (وضاح اليمن) أو بعض أخبار الحمقى والمجانين (بهلول) التى تتخذ شكل قناع حكاى يتحدث فيه الشاعر بصوت الشخصية بطل الحكاية.

ولا نريد أن نسرف فى التأويل إذ نعد عودة حسب إلى هذا المعين الحكائى، والشكل القديم المناسب له إيقاعياً؛ ضرباً من مجافاة العالم القائم والنأى عن مفرداته وصوره وموضوعاته، كما فعل المعرى - مثلاً - فى اللزوميات، حيث عوض بالوحدة والعزلة عن الخارج؛ وزاد قيود القصيدة ويالغ فى تغريبها وتعويصها تعبيراً عن هذه الوحشة التى رضى بها واختارها عامداً.

وإذ نصل إلى مرحلة ديوان (كران البور) فإننا نجد الشاعر قد أوغل فى تغريب اللغة قاموسياً، حتى أن هوامش الصفحات تمتلئ بالمفردات العسيرة التى هى فى حاجة للشرح، ولا ينكر الشاعر أنه كان يصر فى هذا الديوان، إصراراً غريباً على استخدام المفردات الميتة دلاليًا، ويحاول «بعث الحياة فى بعض المفردات القديمة التى بدت (للشاعر) ملأى بالرنين الجمالى الدافق رغم اختفائها تحت الركام الهائل من المفردات الباهتة المتداولة. إنها لعبة فنية. أخرى نحاول من خلالها القبض على الأزمنة الشعرية المتعددة»^(١).

و (الكران) «هو العدو وقيل الصنح»^(٢). وإسناده إلى (البور) يعنى المعزف البائر، وهو يعضد دراما (القول بلا عمل) التى أكدتها المقتطفات التى ضمنها حسب من المأثورات ووضعها فى مدخل ديوانه. فكأنه يعتذر بذلك الاختيار، وبالعنوان، عن قول يقال بلا عمل،

(١) حوار مع الشاعر، سابق: ص ١٩.

(٢) حسب الشيخ جعفر: كران البور، هامش ص ١٠٨، والقصيدة تحمل عنوان الديوان.

ويروح يوغل في الوعورة، متعمداً من المفردات ما كان مجهوراً يعافه الذوق أيضاً، كقوله في سونيتة (قراءة روسو)^(١) والطريق أنها تخص جان جاك روسو:

لا الكوخ والطرخون... لي مدر الصفيحة

بغشت وأوعد قازح بالشطء ربدتها الشحيحة

فلا أحسب الشرح الذي قدمه الشاعر للمفردات، يفلح في دمج قراءة القارئ المعاصر بهذه الألفاظ المموجة إيقاعاً ودلالة. ولذا نجد الشاعر مضطراً في بعض الهوامش إلى القول (نحاول أن نقول...) ^(٢) وأحسب أن هذا التغريب لا يلائم بساطة الحكاية، ووضوح مبناها المفترض، رغم أن سياق القصائد قد يجذب بعض القراء، فيرون فيها ايغالاً لغوياً رافضاً للعالم القائم، ولكن اقتطاع أى من هذه القصائد الحكائية، من سياق الديوان، سيجعل النظم مرتبكاً وناشزاً. وكان سؤال القراء والنقاد مشروعاً ووارداً حول مدى صلاحية هذه التجارب التي يقول الشاعر أنها محاولة للقبض على الأزمنة الشعرية المعتمدة، ولكن لغتها وأجواءها وصورها، مرهونة بزمان واحد بعيد عن عصرنا، وذلك عكس ما فعله في تجاربه الحديثة المدورة التي كان مولدها الفكرى والفنى هو المحاولة للقبض على الأزمنة المتعددة أيضاً، ومزجها أو دمجها في لحظة شعرية واحدة. وقد قرأنا للشاعر مؤخراً ما يمكن أن نعهده خروجاً تدريجياً على نظام السونيتات واللغة المتحجرة. ومثال ذلك قصائده القصيرة (أغربة وأتربة) ^(٣) ذات الجو الحكائى الواضح، إذ هي صفحات من مشروع شعري يعكف الشاعر على إنجازهِ عن شيخ عربي في مكان غريب واسمه الشيخ الساهى بن يقطان (ولنلاحظ دلالة الاسم، وما فيه من تناقض بين اليقظة والسهو. ونسبة الكلام إلى الشيخ، يعزز

(١) نفسه: ص ١٢٣.

(٢) نفسه: هامش ٧، ص ٩.

(٣) مجلة الأقلام العدد ٤-٦، بغداد ١٩٩٥ م، ص ١٩-٢١.

الطابع الحكائي للقصائد، وهي مقدمة بأسلوب القناع غالباً، فصوت الشيخ هو المتكلم. ومن أهم هذه القصائد قصيدة (الجنية) التي يقول الشيخ أنها:

خرجت إلى من اللفائف والدخان

جنية في مثل أردية القيان

ويشيع جو سحري في الحكاية، إذ أن خروجها شبيه بخروج المارد من قمقمه أو انبثاقه من مصباح علاء الدين. وغيابها خرافي كذلك^(١). وأعتقد بناءً على قراءة مراحل حسب الشعرية الحكائية أنه سيطور استثمار الحكاية رجوعاً إلى قصيدة حديثة تستفيد من التناص مضموناً وفناً؛ ولا تكتفى بتغريب الحكاية وتقعير لغتها وصورها وإيقاعاتها، مما يعطل مهمة السرد المتوخاة في قصيدة الحكاية.

(١) في (أغرية وأثرية) نماذج أخرى، يطول بنا مقام الوقوف عندها؛ نشير هنا إلى (سور الصين) حيث يحاور الشيخ الساهي سور الصين سائلاً إياه النصيحة! وقصيدة (الطوفان) و (زامر الريح) وهي مكتوبة بطريقة الشعر الحر التي كتب بها الشاعر نواوينه الأولى، مع تعميق الفكرة، رغم إلحاحه على القافية والتكرار..

الخاتمة

لقد حاولت دراستنا - انطلاقاً من انفتاح الأجناس الأدبية والأنواع الشائعة على بعضها خارج حدودها - أن نتقصى أنماط القص، كوجه من وجوه السرد وأقوى مظاهره وتتابع التشكلات والأبنية الشعرية في القصيدة العربية الحديثة تحديداً .

وقد وجدنا أن الشعر العربي الحديث، يتوفر على أنماط متعددة من احتواء القص وإجراءاته وآلياته، لإدراجها في ثنانيا النص الشعري، وتقوية بناء القصيدة، وتعزيز مستوياتها المتعددة تركيباً وإيقاعاً ودلالة؛ وتوسعاً متنياً ينقل الخطاب الشعري من العنائية كروية وموقف، إلى الدرامية وما يترتب عليها من سرد يجافى المنحى الوضفي الذي ساد معظم القصائد السابقة على صعود التحديث وترسخه في الشعر العربي .

واقترضى ذلك أن نبدأ بباب تمهيدى من فصلين : عرضنا في الأول ما ألقته الحداثة من ضعف في الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع الأدبية، مما يترتب عليه تبدل واضح في شعرية النص الشعري، والخصائص الداخلية للأنواع ذاتها، وبينما ما قدمه النقد الأدبي الحديث من دعم لهذا الهدم التجنيسي، عبر مفاهيم (التناص) وتعددية أشكاله وتوسعها، حتى غداً تناصاً بين الأنواع والأجناس نفسها .

لكننا رأينا أن وجود السرد في الشعر، لا يعنى انعدام هوية النصوص الشعرية، وحولها إلى متون قصصية، كما لم نتابع الرأي القائل بأن القص ليس إلا بروزاً سردياً في الشعر . فكلا النظرتين من خلال، التكبير أو التقزيم والتصغير، تسلبان النص مركز شعريته وأساس بنائه كروية للعالم والأشياء، وتعبير عن موقف درامى .

وراجعنا النزوع السردى المبكر فى نصوص شعرية تراثية، لنخلص إلى أن وجود (القص) فيها لم يأخذمداه السردى، بسبب تبعيته للموقف الغنائى وهيمنة (ذات) الشاعر بقوة ووضوح .

واقترحنا فى الفصل الثانى من الباب التمهيدى قراءة سردية للقصيدة الحديثة، واكتشاف هيكلها البنائى - بتعبير نازك الملائكة . أو تشكّلها وما تضم من مستويات بنائية، متجاوزين ما عرف فى شعر النهضة ومطلع القرن بالشعر القصصى أو القصة الشعرية؛ لنتوقف عند ملامح وعناصر سردية، لها دور بنائى يعزز طبيعة الشعر فى النص، ومنها : التسميات والشخصيات والفضاء المكانى والزمان وحيل السرد الممكنة كالاستباق والتأجيل والتوقف والتلخيص، وموقع الراوى والمروى له، ووجهة النظر فى المنظور السردى، والتلفظات والمحاورات وطبيعة اللغة المستخدمة لإنجاز البرنامج السردى للنص، وطاقة التناص وكيفياته، وضمائر السرد ومفرداته؛ لكننا انطلقنا أساساً من قانون سردي معروف فى علم السرد الحديث، وهو تقسيم السرد بحسب وجود السارد (أو الشاعر فى بحثنا) إلى قسمين : سرد (ذاتى) : Subjectif نتتبع فيه القص من خلال عيني الراوى وزاوية نظره وما يمنح للوقائع من تأويلات وتفسيرات تتضح فى ترتيب أفعال السرد وعلاقة الشخصيات، وزوايا النظر؛ وسرد موضوعى: Objectif يكون الراوى فيه مطلعاً على الأحداث، عليمًا بها، رغم حياديته الظاهرة، لكنه يدير تفاصيل السرد ويوجه أحداثه من الخارج .

ولكل من القسمين الأنفين، طرائق تتنوع بحسب أسلوب السارد أو الكاتب، وهذا ما حاولنا أن نقف عنده فى الدارسة؛ حيث خصصنا الباب الثانى بفصوله الثلاثة لقصائد السرد الذاتى . وحصرناها فيما يلى .

١ - قصيدة (المرايا) كما برزت لدى أدونيس، وفرقنا بينها وبين قصائد القناع، وحاولنا استقراء التشكلات البنائية لها، وتنوعات استخدام الضمائر والشخصيات والملفوظ السردى والمحاورات، وحصرنا أنواعها المسماة وغير المسماة وموضوعاتها .

٢ - قصيدة (السيرة) ونعنى بها السيرة الذاتية، فدرسنا إمكان وجودها فى الأدب عامة، والشعر خاصة، وما اسميناها (توتر قصيدة السيرة) ومنتحناها الدرامى الناجم عن تنازع الذاكرة والمخيلة، والشعر والنثر، والزمن المستعاد وزمن الكتابة، وعلاقة ذلك كله بالشاعر أو الكائن السيرى . ومثلنا لذلك بإصدار سيرى حديث هو ديوان محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيداً) . مع إشارة إلى إمكان وجود ترجمة الحياة أو السيرة الغيرية التى يكتبها الشاعر عن حياة سواه كما فى عمل أدونيس (الكتاب) المخصص لرصد سيرة المتنبى من وجهة نظر الشاعر المعاصر .

٣ - قصيدة الرمز المقنع، حيث يتخذ السرد وجهة رمزية يتقنع الشاعر من خلالها برمزه المستدعى، لينجز نصه الشعرى القائم على السرد . وكانت نماذجاً التطبيقية فى هذا الفصل من شعر عبد العزيز المقالح؛ ورموزه ذات السمة المحلية والعربية والإنسانية .

أما فى الباب الثالث فقد حصرنا ثلاث أنماط من القصائد ذات السرد الموضوعى وهى :

١ - القصيدة المطولة الحديثة بكونها شيئاً عن القصة الشعرية لوجود الشاعر السارد فى موضع بعيد عن الأحداث، وموجهً لسيرها وتصاعدها وتسلسلها . وأخذنا (الموسم العمياء) لبدر شاكر السياب مثلاً درسناه بآليات السرد وإجراءاته الممكنة فى الشعر .

٢ - قصيدة الواقعة التاريخية التى تستفيد من حدث تاريخى متكامل لتنتقله إلى حيز الحاضر دون تصريح مباشر . وقد وجدنا شعر أمل دنقل أفضل مثال تطبيقى على ماذهبنا إليه فى الجانب النظرى .

٣ - قصيدة الحكاية التي انصرف إليها شاعر ستيني من العراق هو حسب الشيخ جعفر، وتتبعنا إمكان وجود الحكاية بأنواعها شعبية وخرافية في النص الشعري الحديث .

ولعلنا بهذه الإشارات والتطبيقات قد نبهنا إلى ما يمكن أن يهبه السرد كنزوع وموقف ورؤية للنص الشعري الحديث فيغنيه ويقوّى خطابه، دون أن يفقده هوية الشعر وطاقته ومزاياه .

المصادر والمراجع

أولاً - الكتب

• إبراهيم (د. عبد الله) :

- السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٢ .

• أبو ديب (د. كمال) :

- جدلية الخفاء والتجلي - دراسات بنيوية في الشعر، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٩٤ .

• إدل (ليون) :

- فن السيرة الأدبية، ترجمة صدقي حطاب، مؤسسة الحلبي وشركاه، القاهرة ١٩٧٣ .

• أدونيس (على أحمد سعيد) :

- أبجدية ثانية، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٤ .

- الأعمال الشعرية الكاملة - المجلد الأول-، ط٤، دار العودة، بيروت ١٩٨٥ .

- الأعمال الشعرية الكاملة - المجلد الثاني-، ط٤، دار العودة، بيروت ١٩٨٥ .

- الكتاب :.أمس المكان الآن -١-، دار الساقي، لندن ١٩٩٥ .

– مقدمة للشعر العربى، ط٢، دار العودة، بيروت ١٩٧١ .

● أرسطو طاليس :

– فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوى، ط٢، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣ .

● إسماعيل (د. عز الدين) :

– الشعر المعاصر فى اليمن – الرؤية والفن، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٧٢ .

– (من الكلاسيكية الجديدة إلى الواقعية)، ضمن كتاب (عبد العزيز المقالح – إضاءات نقدية)، يُنظر : مجموعة من الكتاب فى أدناه .

● الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) :

– ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق الدكتور م. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة ١٩٥٠ .

● إليوت (ت . س) :

– مقالات فى النقد العربى، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة د.ت.

● أوفيد :

– مسخ الكائنات – ميتامورفوزيس – التحولات، ترجمة ثروت عكاشة، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٩٩٢ .

● إيسبورغ (وجماعة) :

– موسوعة نظرية الأدب، القسم الأول، ترجمة د. جميل نصيف، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦ .

● إيسوب :

- خرافات إيسوب، ج ١ - ج ٢، ترجمة عبد الفتاح الجمل، ط ٢، دار الفتى العربى، القاهرة ١٩٨٧ .

● باث (أكتافيو) :

- (المجهول من لدن ذاته)، مقدمة لكتاب : نشيد بحرى، شعر فرناندو بيسوا، ترجمة المهدي إخریف، آفاق الترجمة - ٦ -، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٥ .

● باختين (ميخائيل) :

- (القول فى الحياة والقول فى الشعر - مساهمة فى علم شعر اجتماعى)، ضمن كتاب : مداخل الشعر - ثلاث دراسات، ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوى، آفاق الترجمة - ١٠ -، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٠ .

- قضايا الفن الإبداعى عند ديستوفسكى، ترجمة ب. جميل نصيف التكريتى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦ .

● باروت (محمد جمال) :

- الشعر يكتب اسمه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨١ .

● البحراوى (د. سيد) :

- (الحدائث العربية فى شعر أمل دنقل)، ضمن كتاب : دراسات نقدية فى أعمال : السياب - حاوى - دنقل - جبرا، ينظر فى أدناه : صالح (فخرى) .

- فى البحث عن لؤلؤة المستحيل - دراسة لقصيدة أمل دنقل : (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٨٨ .

● برنار (سوزان) :

- قصدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة د. دهير مغماس، دار المأمون،
بغداد. ١٩٩٢ .

● بروب (فلاديمير) :

- مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبو بكر باقادر وأحمد نصر،
النادى الأدبى الثقافى، جدة ١٩٨٩ .

● بشبندر (ديفيد) :

- نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم،
الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦ .

● البصرى (عبد الجبار داود) :

- بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، ط٢، دار الشئون الثقافية العامة،
بغداد ١٩٨٦ .

● بلاطة (د. عيسى) :

- بدر شاكر السياب - حياته وشعره، ط٢، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٨١ .

● بنيس (محمد) :

- الشعر العربى الحديث - بنياته وإبدالاتها، ج٤ مساعلة الحداثة، دار تويقال،
الدار البيضاء ١٩٩١ .

• البياتى (عبد الوهاب) :

- الأعمال الشعرية ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر وغاليري الفينيق، عمان الأردن ١٩٩٥ .

• تودروف (تزقيتان) :

- باختين - المبدأ الحوارى، ترجمة فخرى صالح، آفاق الترجمة - ١٤ -، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٦ .

- الشعرية، ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢ ، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٩٠ .

- مفهوم الأدب، ترجمة د. منذر عياشى، النادى الأدبى الثقافى، جدة ١٩٩٠ .

• جبرا (جبرا إبراهيم) :

- الأسطورة والرمز - دراسات خمسة عشر ناقداً، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠ .

- (من شبك وفاقية إلى المعبد الغريق) ضمن كتاب : السياب فى ذكراه السادسة، يُنظر : جماعة فى أدناه .

- النار والجوهر - دراسات فى الشعر، دار القدس، بيروت ١٩٧٥ .

• الجرادى (د. إبراهيم) :

- الحداثة المتوازنة - عبد العزيز المقالح . الحرف - الذات - الحياة، إعداد وتقديم، منشورات الرائي، موسكو صنعاء ١٩٩٥ .

• جماعة (مصطفى ناصف وآخرون) :

- النص المفتوح - قراءة فى شعر عبد العزيز المقالح، دار الآداب، بيروت ١٩٩١ .

● جماعة (وزارة الثقافة العراقية) :

- السياب في ذكراه السادسة، دار الحرية، بغداد ١٩٧١ .

● الجوزد (د. مصطفى) :

- نظريات الشعر عند العرب - الجاهلية والعصور الإسلامية - ١ - ، دار الطليعة، بيروت ١٩٨١ .

● ابن الجوزي (أبو الفتوح عبد الرحمن) :

- كتاب الأنكباء، ط ٣، بيروت د . ت .

● جينيت (جيرار) :

- جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٦ .

● جينيت (جيرار) وآخرون :

- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء ١٩٨٩ .

● حديدى (صبحى) :

- هذا الكتاب - غلاف ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً)، يُنظَر :
درويش فى أدناه .

● الحديثى (بهجة عبد الغفور) :

- أمينة بن أبى الصلت - حياته وشعره - دراسة وتحقيق، وزارة الإعلام سلسلة
كتب التراث ٤١، بغداد ١٩٧٥ .

● حلاوى (د. يوسف) :

- الأسطورة فى الشعر العربى، دار الحداثة، بيروت ١٩٩٢ .

- الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر، دار الآداب، بيروت ١٩٩٤ .

● الخراط (إيوار) :

- الكتابة عبر النوعية - مقالات فى ظاهرة القصة - القصيدة ونصوص مختارة،
دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٤ .

● الخطيب (إبراهيم) :

- نظرية المنهج الشكلى - نصوص الشكلايين الروس، مؤسسة الأبحاث العربية
والشركة المغربية للناشرين، الرباط - بيروت ١٩٨٢ م .

● الخطيب (د. حسام) :

- (تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويش) ضمن كتاب : الشعر العربى
فى نهاية القرن، ينظر : صالح (فخرى) فى أدناه .

● الخليل (على) :

- (عودة وضاح اليمن - إضافة جديدة) ضمن كتاب : عبد العزيز المقالح،
إضاءات نقدية، ينظر مجموعة من الكتاب العرب فى أدناه .

● الخياط (د. جلال) :

- الأصول الدرامية فى الشعر العربى المعاصر، دار الشئون الثقافية العامة،
بغداد ١٩٧٣ .

● خير بك (د. كمال) :

- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف،
المشرق للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٢ .

● داغر (د. شريل) :

- الشعرية العربية الحديثة - تحليل نصي، دار توبقال للنشر،
الدار البيضاء ١٩٨٨ .

● درويش (محمود) :

- أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي، ط٢، دار توبقال للنشر،
الدار البيضاء ١٩٩٢ .

- حصار لمذبح البحر، ط٢، دار العودة، بيروت ١٩٨٥ .

- لماذا تركت الحصان وحيداً، دار رياض الريس، لندن ١٩٩٥ .

- مأساة النرجس وملهاة الفضة، دار رياض الريس، لندن ١٩٨٩ .

- هي أغنية هي أغنية، دار الكلمة للنشر، بيروت ١٩٨٦ .

- ورد أقل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧ .

● دنقل (أمل) :

- الأعمال الشعرية، مكتبة مديول، القاهرة ١٩٩٥ .

● ديرلاين (غردريش فون) :

- الحكاية الخرافية نشأتها - مناهج دراستها - فنياتها، ترجمة د. نبيلة إبراهيم،
مكتبة غريب، القاهرة ١٩٨٧ .

• رايتز (وليم) :

- الأسطورة والأدب، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩١ .

• الزمر (د. أحمد قاسم) :

- ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن - دراسة وتحليل، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء ١٩٩٦ .

• سعيد (خالدة) :

- حركية الإبداع - دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت ١٩٨٩ .

• سعيد (علي أحمد) :

- يُنظر : أدونيس في أعلاه .

• سلدن (رامان) :

- النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور، سلسلة آفاق الترجمة ٨، القاهرة ١٩٩٥ .

• سليمان (نبيل) :

- فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٤ .

• سويدان (د. سامي) :

- في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت ١٩٩١ .

● السياب (بدر شاكر) :

– ديوان بدر شاكر السياب، م ١ وم ٢، دار العودة، بيروت ١٩٧٤ .

● شاكر (جميل) :

– مدخل إلى نظرية القصة، ينظر : المرزوقي (سمير) في أدناه .

● الشرع (د. على) :

– بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٧ .

– الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، الأردن ١٩٩٣ .

● الشرفي (محمد) :

– (المقالح شاعر الحزن والثورة) ضمن كتاب : (عبد العزيز المقالح – إضاءات نقدية)، ينظر مجموعة من الكتاب العرب في أدناه .

● شوايز (روبرت) :

– السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤ .

● الشيخ جعفر (حسب) :

– الأعمال الشعرية (١٩٦٤ – ١٩٧٥)، دار السنئون العامة، بغداد ١٩٨٥ .

– أعمدة سمرقند، دار الآداب، بيروت ١٩٨٩ .

– كران البور، دار السنئون الثقافية، بغداد ١٩٩٣ .

● صالح (فخرى) :

- دراسات نقدية فى أعمال السياب، حاوى، دنقل، جبرا، تحرير وتقديم . الحلقة النقدية فى مهرجان جرش الرابع عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦ .

- الشعر العربى فى نهاية القرن، الحلقة النقدية فى مهرجان جرش الخامس عشر، تحرير وتقديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٧ .

● الصكر (حاتم) :

- الأصابع فى موقد الشعر - مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦ .

- الشعر والتوصيل، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٨ .

- كتابة الذات - دراسات فى وقائعية الشعر، دار الشروق، عمان ١٩٩٤ .

- ما لا تؤديه الصفة - المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت ١٩٩٣ .

● ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوى) :

- عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٢ .

● عباس (د. إحسان) :

- اتجاهات الشعر العربى المعاصر، عالم المعرفة، الكويت ١٩٧٨ .

- بدر شاكر السياب - دراسة فى حياته وشعره، ط٤، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٨ .

- فن السيرة، ط٢، دار الثقافة، بيروت د . ت .

● عثمان (اعتدال) :

- إضاءة النص - قراءات في شعر أدونيس وآخرين، دار الحداثة، بيروت ١٩٨٨ .

● عصفور (د. جابر) :

- قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص ١٩٩١ .

- مفهوم الشعر - دأرسة فى التراث النقدي، المركز العربى للثقافة والعلوم، بيروت ١٩٨٢ .

● علوش (ناجى) :

- مقدمة ديوان السياب، يُنظر : السياب فى أعلاه .

● على (د. عبد الرضا) :

- دراسات فى الشعر العربى المعاصر - القناع - التوليف - الأصول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٥ .

- نازك الملائكة الناقدة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٥ م .

● عوض (د. لويس) :

- بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩ .

● العيد (د.يمنى) :

- الراوى : الموقع والشكل - بحث فى السرد الروائى، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦ .

- (شعر المقال مرجعيته وشعريته) ضمن كتاب : النص المفتوح، يُنظر : جماعة فى أعلاه .

تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى، دار الفارابى، بيروت ١٩٩٠ .

● الغزامى (د. عبد الله محمد) :

- المشاكلة والاختلاف - قراءة فى النظرية العربية ويبحث فى الشبيه المختلف، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٤ .

● فضل (د. صلاح) :

- الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت ١٩٩٥ .

- (الأسلوب السينمائى فى شعر أمل دنقل) ضمن كتاب : دراسات نقدية، ينظر : صلاح (فخرى) فى أعلاه .

- بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٢ .

- إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة د . ت .

● القرشى (د. رياض) :

- النقد الأدبى الحديث فى اليمن - النشأة والتطور، مكتبة الجيل الجديد، صنعاء ١٩٨٩ .

● القرطاجنى (حازم) :

– منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٣،
دار الغرب الإسلامى، بيروت ١٩٨٦ .

● الكيسى (طراد) :

– كتاب المنزلات، ج ١ منزلة الحداثة، دار الشؤون الثقافية العامة،
بغداد ١٩٩٢ .

● الكركى (د. خالد) :

– الرموز التراثية فى الشعر العربى الحديث، دار الجيل – مكتبة الرائد، بيروت –
عمان ١٩٨٩ .

● كريستيفا (جوليا) :

– علم النص، ترجمة فريد الزاهى، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٩١ .

● كمال الدين (د. جليل) :

– (عودة وضاح اليمن) ضمن كتاب : النص المفتوح، يُنظر : جماعة فى أعلاه .

● الكيلانى (د. مصطفى) :

– فى الميَّتا – لغوى لا والنص والقراءة دار أمية، تونس ١٩٩٤ .

● لافونتين :

– حكايات من لافونتين، اختيار وترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار ثقافة الأطفال،
بغداد ١٩٨٧ .

● لحدانى (حميد) :

– بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى، بيروت ١٩٩١ .

• لؤلؤة (د. عبد الواحد) :

- البحث عن معنى - دراسات نقدية، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٢ .

• مارتينيز (مارى وجيرار) :

- المصادر الشرقية لحكايات لافونتين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت د . ت .

• ماي (جودج) :

- السيرة الذاتية، ترجمة محمد القاضى وعبد الله صولة، قرطاج، تونس ١٩٩٢ .

• مجموعة من الكتاب العرب :

- عبد العزيز المقالح - إضاءات نقدية، دار العودة، بيروت ١٩٧٨ .

• مرashedة (عبد الرحيم) :

- أدونيس والتراث النقدى، دار الكندب للنشر، عمان ١٩٩٥ .

• مرتاض (د. عبد الملك) :

- الميثولوجيا عند العرب - دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، تونس ١٩٨٩ .

• المرزوقى (سمير وجميل شاكر) :

- مدخل إلى نظرية القصة، الدار التوتسية للنشر، تونس ١٩٨٥ .

• مريدن (د. عزيزة) :

- القصة الشعرية فى العصر الحديث، دار الفكر، بيروت ١٩٨٤ .

● مشبال (محمد) :

- مقولات بلاغية فى تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط ١٩٩٣ .

● مفتاح (د. محمد) :

- دينامية النص (تنظير وانجاز)، ط٢، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٠ .

● المقالح (د. عبد العزيز) :

- أبجدية الروح، المركز المصرى العربى، القاهرة ١٩٩٦ .

- أزمة القصيدة العربية - مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت ١٩٨٥ .

- أوراق الجسد العائد من الموت، دار الآداب، بيروت ١٩٨٦ .

- الخروج من دوائر الساعة السليمانية، دار العودة، بيروت ١٩٨١ .

- ديوان عبد العيز المقالح، دار العودة، بيروت ١٩٧٧ .

- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت ١٩٨١ .

- الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل، بيروت ١٩٧٨ .

● المقدادى (د. قاسم) :

- هندسة المعنى فى السرد الأسطورى الملحمى - جلجامش، دار الشؤال،

دمشق ١٩٨٤ .

● ابن المقفع (عبد الله) :

- كلية ودمنة، كتاب الشعب، القاهرة ١٩٨٧ .

● مكى (د. صادق) :

- ملاح الفكر الدينى فى العصر الجاهلى، دار الفكر اللبنانى، بيروت ١٩٩١ .

• الملائكة (نازك) :

- شظايا ورماد، ط٢، المكتب التجارى، بيروت ١٩٥٩ .

- قضايا الشعر المعاصر، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٨ .

• مندور (د. محمد) :

- الشعر المصرى بعد شوقى، دار نهضة مصر، القاهرة د . ت .

• الميدانى (أبو الفضل أحمد بن محمد) :

- مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة ١٩٧٧ .

• النجار (د. أحمد محمد) :

- تطور الشعر القصصى فى وصف الأوابد من العصر الجاهلى إلى العصر

الأموى، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٨ .

• ابن النديم :

- الفهرست، بيروت ١٩٧٨ .

• نور الدين (صدوق) :

- حدد النص الأدبى - دراسة فى التنظيم والإبداع، دار الثقافة،

الدار البيضاء ١٩٨٤ .

• النويهى (د. محمد) :

- قضية الشعر الجديد، ط٢، مكتبة الخانجى ودار الفكر، القاهرة

وبيروت ١٩٧١ .

• هوب (روبرت سى) :

– نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٢ .

• وارين (أوستن) :

– نظرية الأدب، ينظر : ويليك فى أدناه .

• الولى (د. محمد) :

– الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٠ .

• وهبه (د. مجدى) :

– معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤ .

• ويليك (رينيه) :

– مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة ١١٠، الكويت ١٩٨٧ .

• ويليك (رينيه وأوستن وارين) :

– نظرية الأدب، ترجمة محى الدين صبحى، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧ .

• يحياوى (رشيد) :

– مقدمات فى نظرية الأنواع الأدبية، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ١٩٩١ .

• يقطين (سعيد) :

- الرواية والتراث السردي - من أجل وعى جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٢ .

• اليوسف (يوسف) :

- (الشعر بين النطق والصمت) ضمن كتاب الحداثة المتوازنة، ينظر : الجراي في أعلاه .

- الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٠ .

• اليوسفي (محمد لطفي) :

- في بنية الشعر العربي المعاصر، ط٢، سراس للنشر، تونس ١٩٩٢ .

ثانيًا - الرسائل الجامعية

• الصكر (حاتم) :

- تحليل النص الشعري الحديث في النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير غير مطبوعة، كلية الآداب، جامعة بغداد ١٩٩٥ .

ثالثًا - المقالات والدراسات في الدوريات

• أبو بكر (رنده) :

- (التجربة الشخصية كتعبير عن واقع عام في شعر دينيس بروتس ومحمود درويش)، مجلة ألف، العدد ١٧، القاهرة ١٩٩٧ .

● إيو ديب (د. كمال) :

- (الواحد المتعدد : البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم)، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، القاهرة ١٩٩٦ .

● حيدر (د. عدنان) :

- (معلقة امرئ القيس - بنيتها ومعناها)، مجلة فصول، العدد الثاني، القاهرة ١٩٩٦ .

● ريكور (بول) :

- (الحياة بحثاً عن السرد)، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة نزوى، العدد العاشر، عمان أبريل ١٩٩٧ .

● الشيخ جعفر (حسب) :

- (أغربة وأتربة)، مجلة الأقلام، العدد ٤ - ٥ - ٦، بغداد ١٩٩٥ .

● صالح (فخرى) :

- (لماذا تركت الحصان وحيداً : عن اللحظة الفلسطينية الملتبسة)، مجلة فصول، العدد الثاني، القاهرة ١٩٩٦ .

● الصكر (حاتم) :

- (نصوص المرايا والوجوه - الدخول في المرايا)، مجلة أفكار، العدد ٨ - ٩، عمان الأردن آب - أيلول ١٩٩٥ .

● طه (أحمد) :

- (قراءة النهاية - مدخل إلى قصائد الموت في أوراق الغرفة رقم ٨)، مجلة إبداع، العدد العاشر، القاهرة أكتوبر ١٩٨٣ .

● العانى (د. شجاع) :

- (السرد فى القصيدة الغنائية الحديثة)، مجلة الأقلام، العدد ٤ - ٥، بغداد
نيسان أيار ١٩٩٤ .

● العظمة (د. نذير) :

- (شكسبير العربى). مجلة علامات، المجلد الرابع، الجزء الرابع عشر، جدة
ديسمبر ١٩٩٤ .

● العبد (د. يمنى) :

- (السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزوجة)، مجلة فصول، العدد الرابع،
القاهرة ١٩٩٧ .

● الغامدى (صالح معيض) :

- (السيرة الذاتية فى الأدب العربى القديم)، مجلة علامات، المجلد الرابع، الجزء
الرابع عشر، جدة ديسمبر ١٩٩٤ .

● غزول (د. فريال) :

- (قصص الحيوان بين موروثة الشعبى وتراثنا الفلسفى)، مجلة فصول، المجلد
الثالث عشر، العدد الثالث، القاهرة ١٩٩٤ .

● القيسى (د. نورى حمودى) :

- (الحواز فى القصيدة الجاهلية)، القسم الثانى، مجلة الأقلام، العدد السادس،
بغداد حزيران ١٩٧٤ .

• لاكان (جاك) :

– (مرحلة الأنا كمشكل لوظيفة ضمير الذات)، ترجمة وليد الخشاب، مجلة ألف، العدد الرابع عشر، القاهرة ١٩٩٤ .

• المقالح (د. عبد العزيز) :

– (أمل دنقل وأنشودة البساطة)، مجلة إبداع، العدد العاشر، القاهرة أكتوبر ١٩٨٣ .

• ورنوك (ميرى) :

– (استكشاف الذات : اليوميات والسير الذاتية)، ترجمة فلاح رحيم، مجلة آفاق عربية، العدد الثالث، بغداد آذار ١٩٩٣ .

• يحياوى (رشيد) :

– (حدود الأجناس الأدبية)، مجلة البيان، العدد ٢٥٩، الكويت تشرين الأول ١٩٨٧ .

• يقطين (سعيد) :

– (نظرية السرد وموضوعها فى المصطلح السردى)، مجلة نزوى، العدد التاسع، عمان يناير ١٩٩٧ .

رابعاً - المقابلات والحوارات

• أونيس :

– ينظر نورى (شاكر) فى أدناه .

● البحراوى (د. سيد) :

- حوار مع الشاعر أمل دنقل، أجراه د. سيد البحراوى، ونشره ملحقاً ثانياً فى نهاية كتابة عن الشاعر، (ينظر : البحراوى فى مسرد الكتب أعلاه) .

● بيضون (عباس) :

- (محمد درويس : التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرق)، حوار أجراه عباس بيضون، مجلة مشارف، العدد الثالث، القدس تشرين الأول ١٩٩٥ .

● درويش (محمود) :

- ينظر : بيضون (عباس) فى أعلاه .

● دنقل (أمل) :

- ينظر : البحراوى (د. سيد) فى أعلاه .

- وينظر : عبد العزيز (اعتماد) فى أدناه .

● الشيخ جعفر (حسب) :

- ينظر : الناصرى (نصيف) فى أدناه .

● عبد العزيز (اعتماد) :

- (آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل)، مجلة إبداع، العدد العاشر، القاهرة أكتوبر ١٩٨٣ .

● الناصرى (نصيف) :

- (أحاول القبض على الأزمنة الشعرية المتعددة)، حوار مع الشاعر حسب الشيخ جعفر، أجراه نصيف الناصرى، جريدة الفينيق، العدد الثانى والعشرون، عمان الأردن ١٩٩٧/٤/١ .

● نورى (شاكر) :

- (أدونيس : لابد لكل شاعر مهما كان مخرباً من أن يبنى عالمه الخاص)، جريدة القدس العربى، لندن ١١ - ١٢/١/١٩٩٧ .

المؤلف في سطور

د. حاتم الصكر

- من مواليد بغداد .
- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد .
- يعمل أستاذًا في جامعة صنعاء منذ عام ١٩٩٦م .
- صدرت له عدة كتب نقدية منها :
 - ١ - الأصابع في موقد الشعر - مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة - بغداد ١٩٨٦ .
 - ٢ - مواجهات الصوت القادم - دراسات في شعر السبعينيات - بغداد ١٩٨٧ .
 - ٣ - الشعر والتوصيل - بعض مشكلات توصيل الشعر في شبكة الاتصال المعاصر - بغداد ١٩٨٨ .
 - ٤ - البئر والعسل - قراءات معاصرة في نصوص تراثية - بغداد ١٩٩٢ ، والقاهرة ١٩٩٨م ط٢ .
 - ٥ - ما لا تؤديه الصفة - المقترحات اللسانية والشعرية والأسلوبية - بيروت ١٩٩٣ .
 - ٦ - كتابة الذات - دراسات في وقائعية الشعر - عمان - الأردن ١٩٩٤ .
 - ٧ - رفائيل بطى وريادة النقد الشعري في العراق - كولونيا - ألمانيا ١٩٩٥ .
 - ٨ - حلم الفراشة : الإيقاع في قصيدة النثر - صنعاء .
 - ٩ - ترويض النص : التحليل النصي في النقد المعاصر - القاهرة .
 - ١٠ - المرئي والمكتوب .

المراجعة اللغوية : أحمد سراج
الإشراف الفني : محمود مراد

ينطلق هذا الكتاب في تناوله النزوع السردى في الشعر العربي الحديث بأنماطه النوعية، وتشكلاته البنائية، من الاعتقاد بأن فحص الجانب الدرامى فى القصيدة العربية ظل مقتصرًا على صلتها بالمسرح ومظاهره، كالحوار، وأساليب "القناع"، و"تعدد الأصوات". فيما أهمل الجانب السردى القصصى بخاصة، وما يتخذه من مظاهر فنية وأسلوبية، وأبنية تتوسع من خلالها النصوص الشعرية الحديثة، لتستوعب القص بألياته المتنوعة، كالشخصيات والتسميات وتعينات المكان والزمان، والحواريات والتلفظات، وأفعال السرد وأحداثه، وترباطها فى حيكات رئيسية وثنائية، وغير ذلك ويُرجع المؤلف هذا الإهمال للقص فى الشعر العربى الحديث إلى بعض التصورات والاعتقادات الخاطئة، كالاتقاد بغنائية الشعر العربى، أو بقوة الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية، أو الاتقاد بنثرية القص الخالصة، وغيرها.

